UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00383300 1

86

Liebhaber-Ausgaben

Nr. 112

Künstler-Monographien

Begründet von H. Knackfuß

112

Arthur Kampf

1922

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Arthur Kampf

von

Hans Rosenhagen

Mit 107 Abbildungen nach Gemälden, Skulpturen und Zeichnungen, darunter zwölf farbigen Einschaltbildern

183730
7.9.23

1922

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Germany

ND
588
K15R6

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig

Abb. 1. Inder. 1912. (Zu Seite 84.)

Arthur Kampf.

Ueber einen Künstler schreiben, heißt in der Regel, seinen Anwalt machen, Verteidigungsreden für seine Kunst halten. Denn welcher Künstler hätte nicht seine Widersacher und Feinde? Je bedeutender er ist, um so schroffer stehen die Meinungen über ihn sich gegenüber. Da muß denn klargestellt, auseinandergesetzt und entschieden werden. Da ist die Entwicklung des Charakters aufzuzeigen, da sind die Beziehungen des Künstlers zu seinen Lehrern und seiner Zeit zu erörtern und zum Schluß muß klipp und klar nachgewiesen werden, aus welcher Notwendigkeit der Betreffende zu den Ergebnissen seiner Kunst gelangte. Erreicht man auf diese Weise, die Art und das Schaffen des Künstlers als eine logische Einheit vor den Augen des Lesers erscheinen zu lassen, so ist in der Regel auch ein zutreffendes Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit gewonnen. Steht diese aber erst einmal in ihrer Eigenart fest, so ist es gar nicht so schwer, nachzuweisen, daß die Mängel des Künstlers genau so zu ihm gehören, wie seine Vorzüge und daß, wenn diese groß sind, jene ihm nicht als Schuld angerechnet werden dürfen. Wer hätte nicht die Fehler seiner Tugenden! Gegenwärtig ist freilich eine andere Art des Schreibens über Künstler beliebter. Da handelt es sich nicht mehr darum, Fernerstehenden die Möglichkeit zu geben, die

Abb. 2. Die letzte Aussage. 1885. Düsseldorf, Städtische Galerie. (Zu Seite 25.)

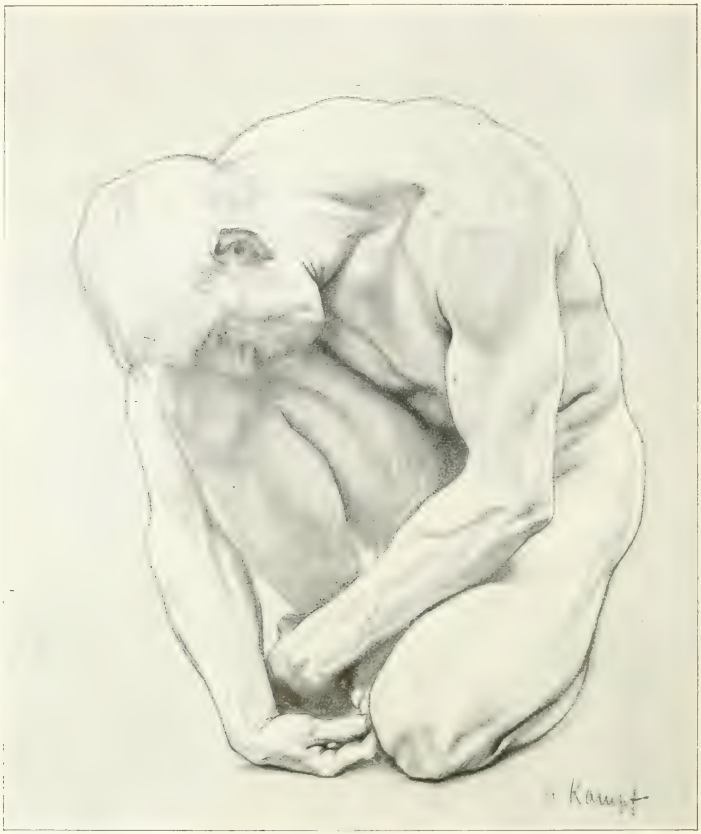

Abb. 3. Aktstudie. (Zu Seite 102.)

Lebensarbeit eines bedeutenden Menschen zu würdigen, sondern darum, die Welt glauben zu machen, ein Genie ersten Ranges sei plötzlich erstanden, von dessen Dasein zwar nur erst einige Arbeiten zeugten, die aber durch die in diesen verborgenen, dem Schreiber indessen ganz offenbaren Schönheiten verrieten, daß es an Begabung und innerer Größe allen Berühmtheiten der Kunstgeschichte weit überlegen sei. Wer das nicht einsähe, stünde nicht auf der Höhe der Zeit. Diese Methode hat entschieden den Reiz der Einfachheit für sich. Man stellt eine kühne Behauptung auf und beweist durch Worte, was in Wirklichkeit nur durch Taten zu beweisen ist und bewiesen werden muß, wenn die Ansicht des Schreibenden sich nicht nach kurzer Zeit als falsch herausstellen soll. Doch an das, was mit Notwendigkeit kommen muß, denken die Betreffenden gar nicht. Der Zweck der Übung ist erreicht, wenn der Name des angeblichen Genies während jener kurzen

Abb. 4. Der Choral von Leuthen. 1887. Karton zu einem Fresko. Düren, Kommerzienrat Peill. (Zu Seite 27.)

Zeit zu den am meisten genannten gehört, wenn er als der einer Berühmtheit gilt. Aber ist denn das Ruhm? Ist das etwas anderes als Reklame, berechnet für die Leute, die an alles Gedruckte glauben? Und sind es nicht meist ganz junge Leute ohne wirkliche Verdienste und Leistungen, die auf diese Weise zu großen Meistern ausgerufen werden? O, Künstlerruhm, wie schwer warst du einst zu erringen! Mit welchem Aufwand von hingebungsvollem Fleiß und unermüdlicher Arbeit mußtest du gewonnen werden! Wie hoch mußten die Leistungen stehen, wie außerordentlich mußten sie sein, damit du dich einfandest! Die Künstler, denen du in jungen Jahren zufielst, sind an den Fingern herzuzählen. Den meisten wurdest du erst im hohen Alter, meist sogar erst nach dem Tode zuteil. Das künstlich herbeigeführte Bekanntwerden von heute hat wirklich nichts mit dem echten Ruhm zu tun und wird darum schon die nächste Zukunft völlig gleichgültig lassen. Deshalb darf man auch über alle die Jubelhymnen lächeln, die jetzt zum Lobe gewisser junger Maler schallen. Sie bewegen nur die Luft und finden bestenfalls Widerhall im kleinen Kreise einer Partei. Denn auch das ist bezeichnend für den Ruhm von heut', daß er fast immer nur gewonnen wird auf Grund der Zugehörigkeit zu einer Partei. Wer außerhalb einer solchen nach ihm strebt, kann ihn kaum noch erlangen; und wäre er selbst ein wahrhafter Meister. Wirft diese Tatsache nun schon ein eigenes Licht auf die Art solchen Ruhms, so muß sie zugleich sehr bedenklich stimmen gegen Bedeutung und Gesinnung der Künstler, die zu solchen Zwecken sich zusammentun. Sind das eigentlich noch Künstler und haben sie noch andere Ideale, als die einer kaufmännischen Vereinigung, begründet zur wirksameren Bekämpfung einer lästigen Konkurrenz? Kunst, die Parteisache ist, kann ebensowenig Achtung erwecken, wie eine Parteipolitik; denn

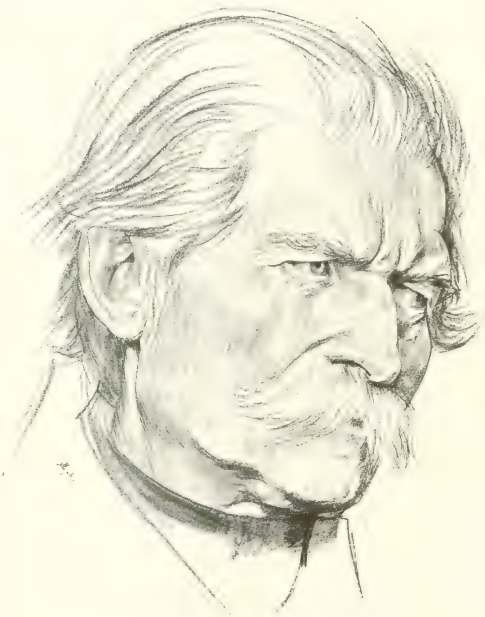

Abb. 5. Studienkopf. (Zu Seite 28.)

Abb. 6. „Bon soir, Messieurs!“ Die Begegnung Friedrichs des Großen mit österreichischen Offizieren nach der Schlacht von Leuthen am Abend des 5. Dezember 1757 im Schlosse zu Lissa. 1889. Düren, Kommerzienrat Peill. Mit Erlaubnis der Photographischen Gesellschaft, Berlin. (Zu Seite 29.)

in vielen Fällen wird die Förderung der allgemeinen Sache immer hinter die Rücksichten auf den Vorteil der Partei zurücktreten. Für den wahren Künstler aber ist die Kunst im höheren Sinne eine allgemeine Angelegenheit und er selbst viel zu stolz, um sich den Ruhm, auf den er Anspruch zu haben glaubt, mit Hilfe schwächerer Kollegen zu verschaffen. Der Ruhm, den die aus eigener Kraft großen Meister, wie Menzel und Böcklin, Leibl und Feuerbach in jahrzehntelangen Kämpfen sich errungen, dürfte allerdings auch sehr viel dauerhafter sein, als der jetzt übliche Parteiruhm. Darüber kann selbst die schlaue Maßnahme der Partei, nur den von ihr ausgestellten Ruhm als den wahren und echten Ruhm anzuerkennen, nicht täuschen. Der außerhalb der Parteien stehende Künstler hat es aus diesem Grunde schwer, sich Anerkennung zu verschaffen. Jedenfalls hat er die Parteien gegen sich, und diese machen sich fast stets das Vergnügen, einen ihnen unbequemen Ruhm auf alle mögliche Weise in den Schatten zu stellen. Es gehört nur ein wenig Witz dazu, das in dieser von Schlagworten beherrschten Zeit zu erreichen.

Als Arthur Kampf, der schon als ganz junger Maler durch eine Reihe bedeutsamer Werke die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hatte und auf dem besten Wege war, zu den volkstümlichen deutschen Künstlern gezählt zu werden, im Jahre 1899, dem Rufe des preußischen Kultusministeriums folgend, die Leitung eines Meisterateliers für Figurenmalerei an der Berliner Akademie

übernahm und damit die Wahrscheinlichkeit bestand, seine Gegenwart könnte das Berliner Kunstleben in einer von gewisser Seite nicht gewünschten Weise beeinflussen, brach man solcher Wirkung sehr einfach die Spitze dadurch ab, daß man die Meinung in Umlauf brachte, die vielgerühmte Malerei Arthur Kampfs sei weiter nichts als „akademisch". Keine Kritik hätte dem jungen Künstler damals mehr schaden können, als diese Bemerkung; denn gerade in jener Zeit tobte der durch Anton von Werners Verhalten gegen die heranreifende Kunst des Impressionismus herbeigeführte Krieg wider die Akademien am heftigsten. Dabei war Kampf über den Kopf Werners fort und gegen dessen Willen an die Akademie berufen worden; aber das kleine Wort „akademisch" genügte, um die von ihm errungenen Erfolge in den Augen einer ganzen Reihe von wichtigen Kunstfreunden in einem höchst zweifelhaften Lichte erscheinen zu lassen. Die Akademien galten eben als Bollwerke der offiziell anerkannten Kunst, die jedem Fortschritt im Wege standen.

Hätten jene Kunstfreunde damals sich überlegt, was das Wort „akademisch" bedeutet, würden sie es in seiner Anwendung auf Kampfs Kunst ganz gewiß als ungerechtfertigt erkannt haben; doch bekanntlich gehen Schlagworte unbesehen von Mund zu Mund. Was heißt denn „akademisch"? Nichts anderes als abhängig von Vorbildern, als nach einem Schema gemacht oder unfrei in der Anwendung. Ein schneller Blick auf die Schöpfungen Kampfs bis zum Jahrhundertende zeigt, wie wenig die Bezeichnung „akademisch" gerade für seine Leistungen zutrifft; denn stärkere Gegensätze in der malerischen Ausführung sind nicht leicht zu finden, als zwischen der „Letzten Aussage" und dem „Volksopfer", zwischen der „Aufbahrung Kaiser Wilhelms I." und der „Erinnerung an San Isidore", zwischen der „Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generäle" und dem „Christus". Oder soll man annehmen, daß das „akademisch" auf die Fähigkeit Kampfs, große, figurenreiche Bilderkompositionen zu liefern, gemünzt ist? In dem Falle könnte man nur wünschen, daß es recht viele Maler gäbe, die imstande wären, solche „akademischen" Leistungen hervorzubringen. Man schaue sich doch nur um: Wo sind denn die deutschen Künstler, die genug „Akademie", genug zuverlässiges und gründliches Können noch besitzen, um Kompositionen großen Stils zu schaffen? Seitdem Uhde, Albert von Keller und Klinger tot sind, ist Kampf der einzige Maler, dem man zutrauen darf, daß er ein Bild im höheren Sinne mit lebensgroßen Figuren und starkem seelischen Ausdruck schaffen kann. Und nennt man solche Bilder „akademisch", so darf man nur getrost auch Rethel und Feuerbach zu den Akademikern werfen. Die Wahrheit ist also wohl, daß parteiseitig befürchtet wurde, die Leistungen der Partei könnten an denen Kampfs gemessen werden, wobei sich dann herausstellen möchte, daß die von dort betriebene Propaganda gegen das Bild mit Inhalt und geistigem Niveau ihre guten Gründe habe. Jedenfalls verstand man sehr geschickt, aus der eigenen Not eine Tugend und den Mangel dieser dem Eindringling in den Berliner Betrieb zum Vorwurf zu machen. Zum Glück ist eine Erscheinung wie Kampf nicht so leicht mit einem Schlagwort abgetan. Es gab und gibt noch immer genug vernünftige Leute, die eine ehrliche, in der Gesinnung anständige und mit zureichenden Mitteln geschaffene künstlerische Arbeit höher schätzen als eine scheinbar mit Geist, in Wirklichkeit aber mit ungenügendem Können und in unvollkommener Weise hervorgebrachte unfertige Malerleistung.

Was als „akademisch“ im abgeleiteten Sinne an Kampfs Schöpfungen bezeichnet werden könnte, ist vielleicht die Abwesenheit eigener malerischer Gedanken. Er fand keine sehr persönlichen Farbenharmonien, er hat nie eine koloristische Gewalt-

Abb. 7. Aufbahrung der Leiche Kaiser Wilhelms I. im Dom zu Berlin. 1888. München, Neue Pinakothek. Mit Erlaubnis der Photographischen Union in München. (Zu Seite 30.)

tätigkeit gewagt wie Rubens oder Makart. Dabei sind seine Schöpfungen nicht etwa der malerischen Empfindung bar; er weiß genau, worum es sich handelt, weiß, daß ein gutes Bild eine Farbenidee enthalten muß und welche Betörungskraft in der Farbe steckt. Er hat Bilder geschaffen, die ganz hervorragende

malerische Kunstwerke genannt werden müssen, wie die Gemälde „Aachener Bürger bitten den General Jourdan um Schonung der Stadt", „Die Schwestern", „Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generäle in Köben", „Die Nacht vom 13. auf den 14. März 1888 in Berlin", „Der Knabe in Rot", „Ruth St. Denis" u. a.; aber ihnen fehlt vielleicht jenes dämonische Etwas, jener bestrickende Reiz, die den Werken des geborenen Koloristen das besondere Gepräge verleihen. Doch wenn mit Rücksicht auf diese Tatsache Kampfs Schaffen „akademisch" genannt werden soll, hätte er den Trost, die vorzüglichsten Maler aller Zeiten zu seinen Genossen zu haben. Außerdem ist das ein Mangel, der aufs innigste mit seinem gesunden Wirklichkeitssinn zusammenhängt, ein Mangel, der z. B. auch einem neuerdings so geschätzten Maler wie Franz Krüger anhaftete, den neben anderen, Kampf allerdings nicht gegebenen Vorzügen, auch Knaus und Leibl hatten.

So bleibt denn schließlich der Vorwurf, „akademisch" zu sein, auf Kampfs nicht zu erschütterndem Realismus sitzen. Sehr begreiflich für eine Zeit, die die Wirklichkeit fast ausschließlich unter dem Gesichtswinkel der Impressionisten, also als vom Licht bewegte Farbe sah, und noch begreiflicher für eine Zeit, der die Natur als Gegenstand der Kunst über die Maßen gleichgültig geworden ist. Zugegeben, daß der Realismus, wie ihn etwa Courbet verstand, keine Ähnlichkeit mit dem Kampfs hat, daß diesem das rote Blut, die strotzende Sinnlichkeit fehlt; dennoch ist ein nüchterner Respekt vor der Wirklichkeit immer noch besser, als gar keiner, und sicher ist er dem Volke verständlicher, als der artistische Realismus, der die gutgemalte Rübe als Wappen im Schilde führt. So fern Kampfs Wirklichkeitsgefühl dem Courbets steht, das von Caravaggio seinen Ausgang nahm, so nahe steht es dem Menzels, der sich auch keine Freiheiten gegenüber der Natur erlaubte. Freilich: In Menzels Schöpfungen steckt mehr Geist und er ist unstreitig bedeutender als Persönlichkeit; aber auch Kampf ist in seiner Kunst durchaus persönlich. In jedem seiner Werke ist seine besondere Art, die Natur zu sehen und wiederzugeben, zu erkennen. Daß er nicht nach Subjektivität, sondern nach Objektivität strebt, kann ihm in dieser Zeit des wildesten Subjektivismus nur zur Empfehlung gereichen. Kampf gehört nicht zu den „problematischen Naturen". Er ist ein frischer, klarer Mensch. Das spricht sich auch in seinen Schöpfungen aus und gibt ihnen die Wirkung in die Weite, das Volkstümliche, Allgemeinverständliche. Dazu kommt, daß er niemals „Malerei an sich" gibt, sondern die Aufgabe der Kunst darin sieht, mit ihren Mitteln etwas auszudrücken. Seine Bilder haben fast ohne Ausnahme einen Inhalt. Er gibt, wenn man will, gemalte Erzählungen, je nach dem Vorwurf figurenreich oder einfach. Das ist deutsch. Dürer und Altdorfer, Schwind und Spitzweg, Richter und Böcklin sind diesen Weg gegangen, und auch Menzel noch war ein großer Erzähler. Dazu gehört allerdings mehr als nur Malenkönnen, nämlich auch gestaltende Phantasie. Die ist im Verlaufe der letzten Jahrzehnte in Deutschland so selten geworden, daß jeder Maler, der über sie verfügt und sie benutzt, vorausgesetzt, daß er auch als Maler schlechtweg auf der Höhe ist, der stärksten Beachtung wert ist; denn nur durch das Bild mit Inhalt sind die weitesten Kreise des Volkes für die Kunst zu gewinnen. Das Volk will vom Kunstwerk zunächst einmal innerlich gepackt werden. Dann erst erwacht in ihm der Wunsch, es nach

Abb. 8. Fischerhafen in Altona. 1899. (Zu Seite 52.)

Abb. 9. Todeskuß. 1894. Mit Erlaubnis der Photographischen Union in München. (Zu Seite 33.)

allen Richtungen kennen zu lernen und würdigen zu können. Darum wird die gutgemalte Rübe niemals zur Volkstümlichkeit gelangen. Diese Empfänglichkeit der Massen für das durch seinen Inhalt anziehende Bild haben alle großen Meister von Raffael bis Rubens, von Dürer bis Menzel berücksichtigt. Um vom Volke verstanden zu werden, um zu ihm zu sprechen, muß das Kunstwerk aber auch einfach sein oder doch so erscheinen. Auf dieser Eigenart beruhen nicht nur die Erfolge der großen Monumentalkünstler von Giotto bis Rethel, von Phidias bis Lederer, sondern auch die von Schwind, Ludwig Richter und Thoma. Nach solcher Einfachheit strebt aus seinem deutschen Wesen heraus auch Arthur Kampf.

Um Einfachheit und Klarheit des Ausdrucks, um Allgemeinverständlichkeit zu erreichen, muß der Künstler freilich mit sich selbst im reinen sein, muß er wissen, was er will und was er kann. Eine künstlerische Leistung, die den Schaffenden im Streit mit seinen Mitteln oder einen offenbaren Zwiespalt zwischen Wollen und Können zeigt, vermag unter Umständen zwar für die Absichten ihres Urhebers zu interessieren, niemals jedoch als Kunstwerk vollkommen zu befriedigen. Wenn in den letzten Jahrzehnten einige Maler der allgemeinen Bewunderung empfohlen wurden, deren Schöpfungen neben allerlei genialen Zügen diesen Zwiespalt verraten — es sei nur gerade an Hans von Marées, Cézanne und van Gogh erinnert —, so braucht man in der fast schrankenlosen Begeisterung für die Werke dieser Maler weniger ein Zeichen für eine allgemeine

Zunahme des Kunstverständnisses zu erblicken als ein Zeugnis dafür, daß das Kunstempfinden jener Enthusiasten entschieden schon Schaden genommen hat an Gesundheit und Reinheit. Denn der natürliche Mensch sucht im Kunstwerk das Befreiende, nicht die Qual, die sein Urheber beim Schaffen empfand. Ohne

Abb. 10. Prof. Steffens begeistert in Breslau im Jahre 1813 zur Volkserhebung. 1889. Breslau, Universität. Mit Erlaubnis der Photographischen Union in München. (Zu Seite 32.)

Frage schlägt auch Kampf sich mit seinen Problemen herum, aber er hält es auf alle Fälle für falsch, das Publikum mit den Schmerzen bekannt zu machen, die der Geburt des Kunstwerks vorangehen, und für geschmacklos, mit versuchten und unvollkommenen Lösungen vor die Öffentlichkeit zu treten. Beim Kunstwerk, wie es sein soll, darf der Genießende niemals den Eindruck haben, daß es dem

Künstler unendliche Mühen bereitet habe. Es muß wirken, als sei es ganz leicht zu machen gewesen, als sei es, ein Geschenk der Gottheit, dem Schaffenden in den Schoß gefallen. Darum erscheinen ja die Werke der Raffael und Tizian,

Abb. 11. Einsegnung Freiwilliger im Jahre 1813. 1892. Karlsruhe, Galerie. (Zu Seite 33.)

der Hals und Rembrandt, der Böcklin und Feuerbach so unvergleichlich, weil man vor ihnen vollkommen vergißt, daß sie letzten Endes doch auch „Arbeiten" sind. Schlimm genug, daß heut ein Maler, der darauf verzichtet, als solcher

sich in Hemdsärmeln zu zeigen und Skizzen und Studien als fertige Bilder auszugeben, gleich „akademisch“ gescholten wird. Aber vielleicht bezeugt die Mühe, die man sich gibt, Kampfs Vorzüge und Verdienste herabzusetzen, am besten, daß er sie tatsächlich besitzt.

⊠ ⊠ ⊠

So einfach Arthur Kampf in seinen Leistungen wirkt, so wenig einfach ist die Formel für seine Kunst zu finden. Viele Elemente mischen sich in ihr. Trotz ihres ausgesprochen deutschen Charakters ist sie ein Grenzerzeugnis. Die Ge-

Abb. 12. Studie zu dem Gemälde „Volksopfer 1812“. (Zu Seite 33.)

burtsstadt des Künstlers, Aachen, liegt nahe an Belgien. Der Verkehr hinüber und herüber war von je sehr lebhaft. Kampf hat einen Teil seiner Jugenderziehung in dem Nachbarlande genossen, und ehe er der Kunst in Düsseldorf sich widmete, in Antwerpen und Brüssel vlämische, belgische und französische Kunst bewundern gelernt. In Aachen selbst gab es für ihn nur eine große anregende Kunst, die Alfred Rethels, dessen Fresken im Kaisersaal des Rathauses allerdings zu den bedeutendsten Schöpfungen der neueren deutschen Kunst zählen und auf Kampf offenbar den allerstärksten Eindruck gemacht haben; denn der Einfluß dieses großen Meisters ist durch sein ganzes Lebenswerk zu spüren. Mit der eigentlichen Düsseldorfer Malerei ist er nicht in Zusammenhang zu bringen, wohl

aber haben seine Düsseldorfer Lehrer Peter Janssen und Eduard von Gebhardt sehr stark auf ihn gewirkt. Von diesem übernahm er die lebhafte Betonung der seelischen Erregtheit in Köpfen und Gebärden; von jenem die Sicherheit im Auf-

Abb. 13. Volksopfer 1812. 1893. Leipzig, Museum. Mit Erlaubnis der Photographischen Union in München. (Zu Seite 33.)

bau einer Komposition und eine gewisse überzeugende Einfachheit der Darstellung. Und nach dem Vorbilde dieser beiden hält er auf solide Maltechnik und auf sorgfältige Studienarbeiten für jede wichtigere Schöpfung. Kampf hatte offenbar schon sehr früh eine genaue Kenntnis von dem Umfange seiner Begabung und unterließ nichts, um sie nach möglichst vielen Seiten hin auszubilden. Die

Düsseldorfer Sentimentalität widerstrebte ihm. Der belgische Realismus lag seiner mehr männlichen Empfindung näher. Da war Charles de Groux, der die Armut und das Elend, halbverhungerte und verkommene Menschen malte und dabei ein wunderbarer Künstler war, da gab es einen Emile Wauters, der die schönsten Historienbilder geschaffen, die man sehen kann, weil er sie mit den Bildnissen lebender Menschen füllte und ihnen dadurch eine von jedem Pathos ferne Wirklichkeit verlieh, die man am Geschichtsbilde bisher vermissen mußte. Und nun gar Alfred Stevens, dieser unvergleichliche Schilderer der modernen Frau und herrliche Maler! Einen sehr starken Eindruck muß Kampf auch von der „Aube" Charles Hermans' gehabt haben, jenem Großstadtbilde, in dem die sozialen Gegensätze in den Gestalten der ein Vergnügungslokal verlassenden Lebemenschen und der beim Morgengrauen ihren Fabriken zuströmenden Arbeiter so schroff sich gegenüberstehen; denn wiederholt kehren ähnliche Vorwürfe bei ihm wieder. Im Grunde aber hat, von Kampfs Monumentalschöpfungen abgesehen, kein anderer Künstler seine Entwicklung als Maler so erkennbar beeinflußt wie Menzel. Gewiß fehlt Kampf das Geistvolle, Prickelnde der Menzelschen Malerei, das selbst aus dessen Historienbildern leuchtet; aber er hat ganz dessen Gefühl für das Charakteristische der Erscheinungen und des geistigen Ausdrucks und seine Wahrheitsliebe. In seinen Geschichtsbildern setzt er jedenfalls den „Maler Friedrichs des Großen" aufs allerglücklichste fort, und in manchen Bildern aus dem modernen Leben kommt er ihm sehr nahe, ohne ihn zu wiederholen. Und das will schon etwas heißen. Neben den eben namhaft gemachten Künstlern haben natürlich noch andere auf Kampf gewirkt. Er müßte nicht die offenen Augen für alles, was ihm nützen konnte, gehabt haben, wenn dem nicht so wäre. Von den großen Alten hat es ihm besonders Velazquez angetan, den er an Ort und Stelle so eifrig studiert hat, wie kaum ein anderer vor ihm. Vor den „Hilanderas" des Spaniers mag er zu seiner Genugtuung festgestellt haben, daß auch dieser mit Recht vielbewunderte Meister sein Gutes nahm, wo er es fand. Nicht weniger als vier Werke des großen Spaniers hat er, obgleich er selbst damals schon auf der Höhe der Meisterschaft stand, so sorgsam kopiert, daß, als er den Montanes vollendet hatte und den Pinsel aus der Hand legte, alle die jungen spanischen und französischen Maler, die ihm bei seiner Arbeit zugesehen, ein begeistertes Beifallklatschen erschallen ließen. Und kein Geringerer als Pradilla erklärte dem deutschen Künstler, es sei die beste Kopie, die je gemalt wurde, sie zeige, wie keine zweite „la facture de Velazquez". Aber auch gegen die Modernen verschloß er sich nicht. Schon den Zwanzigjährigen hatte die „Bar in den Folies-Bergères" von Manet auf einer Antwerpener Ausstellung durch ihre Kühnheit und das wunderbar gemalte Stilleben entzückt. In Paris hatte er sich für Zorn und Sargent, für Dagnan-Bouveret und Bastien-Lepage, für Puvis de Chavannes und Toulouse-Lautrec begeistert. Warum sollte er nicht auch von ihnen lernen? Und er lernte, nahm von jedem, was ihm für seine Zwecke geeignet schien und suchte so, seine Leistungen auf die Höhe der Zeit und aller an sie zu stellenden Forderungen zu bringen. Das sieht vielleicht nach Eklektizismus aus; aber es ist dennoch keiner, weil alle diese Anregungen ins Persönliche verarbeitet wurden, weil Kampf immer Kampf bleibt und nie der Eindruck einer Nachahmung erzeugt wird. Welcher Maler hätte übrigens nicht

Abb. 14. Der Kenner. 1894. (Zu Seite 35.)

von bedeutenden Kollegen gelernt? „Von einem durchaus verrückten und fehlerhaften Künstler ließe sich allenfalls sagen, er habe alles von sich selber, allein von einem trefflichen nicht", meint schon Goethe. Wenn Kampf als Maler vielleicht nicht ganz so persönlich wirkt wie manche andere, so liegt das daran, daß er sich nicht soviel Freiheiten gegenüber der Wirklichkeit erlaubt wie diese. Er wird vielleicht einmal einen malerischen Effekt oder die Farbe übertreiben, aber niemals sich gestatten, einer menschlichen Figur neun Kopflängen zu geben oder sie eine unmögliche Bewegung ausführen zu lassen. Dennoch ist eine Schöpfung von Kampf auf den ersten Blick als eine solche zu erkennen, und zwar nicht an ihren Mängeln, sondern an ihren Vorzügen. Niemand kann aus seiner Haut heraus. Am allerwenigsten der echte Künstler. Wer als Virtuose geboren wird, erscheint in allen seinen Leistungen als solcher, mag er selbst auch das als Fehler empfinden. So fühlte zum Beispiel der ausgezeichnete schwedische Maler Anders Zorn die ihm zur Natur gewordene Gewandtheit seiner Pinselführung förmlich schmerzlich und überlegte um eine gewisse Zeit ganz ernsthaft, ob er nicht besser täte, mit der linken Hand zu malen, damit seine Bilder weniger geschickt wirkten. Und war doch ein Künstler ersten Ranges. Auch in Kampf wohnt ein Stück Virtuose, aber seine Anlage wird gebändigt durch Korrektheit, und zwar nicht selten bis zu einem Grade, daß nur diese den Eindruck seiner Leistung bestimmt. Korrektheit gilt den meisten Menschen als unkünstlerisch, weil die größte Künstlerin, die Natur, völlig frei davon ist; aber war Raffael, trotzdem auch ihm die Korrektheit im Blute lag, nicht ein außerordentlicher Künstler? Die Eigenschaft fällt bei ihm vielleicht nur nicht so sehr ins Auge, weil er sich fast ausschließlich mit einer idealisierten Wirklichkeit, mit einer erhöhten Natur beschäftigt hat und weil sie mit der unsäglichsten Anmut verbunden ist. Und ist die Korrektheit Natur, gehört sie zum Wesen eines Menschen wie irgendeine andere persönliche Eigenschaft, so hat sie auch in der Kunst und vor allem in seiner Kunst volle Berechtigung. Ja, wenn sie bei Kampf noch mit Pedanterie verbunden wäre! Doch davon ist bei ihm keine Spur zu merken. Er ist nicht aus Grundsatz korrekt, sondern aus natürlicher Anlage. Freilich steht sein Schaffen erkennbar unter der Herrschaft des Verstandes, aber das gehört nun einmal zur Korrektheit und hat ihn auf alle Fälle nicht gehindert, sehr bedeutende Kunstwerke hervorzubringen. Trotzdem ist Kampf nicht etwa ohne Gefühl. Das bezeugen seine schön abgewogenen Kompositionen, mancher feine Zug in seinen Menschenschilderungen, ja selbst sentimentale Anwandlungen, denen er bisweilen hingegeben erscheint.

Was während der Hochflut der impressionistischen Malerei Kampf zum härtesten Vorwurf gemacht wurde, nämlich, daß er Bilder mit Inhalt male, anstatt reine Augenerlebnisse, müßte ihm bei der Schwenkung, die die Kunst im letzten Jahrzehnt gemacht, eigentlich als Verdienst angerechnet werden. Denn was will der Expressionismus im letzten Grunde? Doch wohl, daß die Kunst sich wieder auf ihre höhere Aufgabe besinne und Kunde gebe von dem Seelenleben des Schaffenden, von seiner Weltanschauung, von den Ideen, die ihn leiten. Man mag über die Leistungen des Expressionismus denken, wie man will; aber das muß man anerkennen: Er hat mit seinem Vorgehen nachdrücklich auf die höchsten Ziele der Kunst wieder hingewiesen und der Veräußerlichung dieser entgegengearbeitet.

Abb. 15. Volksfest in San Isidore. 1897. (Zu Seite 45.)

Abb. 16. Stiergefecht. 1897. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 44.)

Leider mit unzureichenden Mitteln. Denn wenn eine Kunst bedeutungslos für die Menschheit genannt werden muß, die nur Handwerk ist und nichts auszudrücken hat, so gilt das auch für die Kunst, die nach Ausdruck strebt, ohne die erforderlichen handwerklichen Mittel zu besitzen. Die Leistungen des Expressionismus machen, bis jetzt wenigstens, meist den Eindruck, daß die Schultern der jüngsten Künstlergeneration nicht mehr stark genug sind, die Last des überlieferten, künstlerischen Erbes zu tragen. Wenn dagegen von expressionistischer Seite versichert wird, die bisher üblichen Kunstmittel genügten nicht, das neue Erleben, die neue Welt auszudrücken, so klingt das wenig glaubhaft. Denn wie reimt sich zu dem angeblich komplizierten Empfinden der neuesten Künstler die von Kindern und Negern entlehnte primitive Technik? Oder soll die Technik die Art des Erlebens oder der Einfälle spiegeln? Das können doch nur übelwollende oder ausgesprochene Gegner

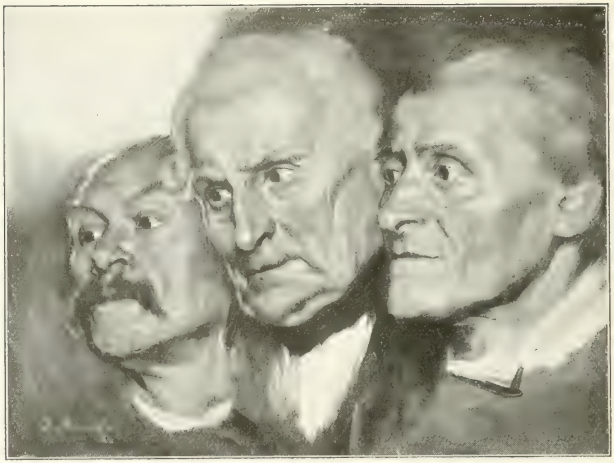

Abb. 17. Studienköpfe zur Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generäle. 1893. (Zu Seite 36.)

der expressionistischen Bewegung behaupten. Bleibt also die Vermutung zu Recht bestehen, daß dem heranwachsenden Künstlergeschlecht der Weg zu lang und zu mühsam erscheint, den der nach Ruhm Strebende bisher wandeln mußte, um zum

Abb. 18. Studien zur Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generäle. (Zu Seite 36.)

Ziele zu gelangen, und daß aus diesem Grunde die überlieferte Kunst für ungeeignet erklärt wurde. Erreicht wird auf diese Weise allerdings nichts werden; denn die Erfahrung lehrt, daß nur die Schaffenden Epoche in der Kunstgeschichte

Abb. 19. Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generäle bei Kolben. 1845. Düsseldorf, Städtische Galerie.
Mit Genehmigung der Photographischen Union in München. (Zu Seite 36.)

gemacht haben, die das künstlerische Erbe der Vergangenheit besessen, neu ausgemünzt und mit vollen Händen ausgestreut haben.

Nach außen hin hat Kampfs Kunst mit dem Expressionismus, wie er heute dem Betrachtenden sich darbietet, freilich nicht das geringste zu tun; der Gesinnung

nach aber ist Kampf ebenso Expressionist wie alle großen Meister, deren Endziel es eben doch war, mit ihrer Kunst etwas zum Ausdruck zu bringen, was sie innerlich bewegte. Mag man nun an Dürer oder Leonardo, an Grünewald oder Michelangelo, an Rembrandt oder Schwind denken. Und wenn Kampf vielleicht auch nicht auf die Höhe solcher Meister zu stellen ist, so verfügt er doch über die Mittel, in Vollkommenheit das als Maler zu sagen, was ihm als Menschen die Seele erfüllt. Und darauf kommt es an. Mit Talent allein sind noch niemals große Kunstwerke hervorgebracht worden.

⊠ ⊠ ⊠

Arthur Kampf ist ein Kind des einst so fröhlichen, jetzt so arg bedrängten Rheinlandes. Als Sohn des Photographen August Kampf kam er am 28. September 1864 in der alten Kaiserstadt Aachen zur Welt. Durch seine Mutter, eine geborene Westendorp, bestanden allerlei verwandtschaftliche Beziehungen nach Belgien hin, und so kam es, daß der kaum siebenjährige Knabe den ersten Schulunterricht in einer klösterlichen Erziehungsanstalt in Hasselt, das zwischen Löwen und Verviers liegt, erhielt. Er blieb dort von 1870 bis 1872, um dann die Realschule in Aachen zu beziehen. Während des Aufenthalts in Hasselt machte er einmal mit seiner Mutter einen Besuch in Antwerpen und kam bei dieser Gelegenheit auch in die Galerie, die damals in dem heutigen Akademiegebäude sich befand. Das war ein unvergeßliches Erlebnis für ihn. Voller Begeisterung erzählte er seinen Mitschülern von den Bildern der Eycks und von den mächtigen Gemälden des Rubens, die er dort gesehen. Kaum weniger stark wirkte das Brüsseler Museum auf ihn, das er später von Aachen aus mit seinem Vater besichtigte. Da der Vater öfter nach Brüssel fuhr, seinen Sohn Arthur gewöhnlich mitnahm und auch die Kunstausstellungen mit ihm besuchte, lernte dieser schon in den Schuljahren nicht nur die Kunst der Vergangenheit, sondern auch die moderne Malerei und ihre einzelnen Vertreter ziemlich genau kennen. Kein Wunder, daß er bald auch eigene Malversuche anstellte, wobei er von seinem älteren Bruder Eugen unterstützt wurde. Kein Bogen Papier, kein Leinwandsetzen war vor der Malwut der beiden Jungen sicher. Arthurs künstlerische Neigungen wurden durch den Zeichenlehrer Salm gefördert und durch einen Freund des Vaters, den Arzt Dr. Sträter, der eine wertvolle Sammlung Rembrandtscher Radierungen besaß. Diese zu betrachten und nachzuzeichnen, wurde der junge Kampf nicht müde. Jedenfalls war er in diesen Dingen mehr bei der Sache als beim Unterricht in der Schule. Hier langweilte er sich, dort gab es ständig Anregungen. Eugen Kampf hatte es bei den Eltern durchgesetzt, daß er Maler werden und die Antwerpener Akademie besuchen durfte, der jüngere Sohn sollte den Beruf des Vaters ergreifen, damit wenigstens der eine der Söhne sein sicheres Fortkommen fände. Arthur mußte diesem Entschlusse der Eltern sich fügen; als er aber eines Tages von einem Besuche zurückkehrte, den er seinem Bruder Eugen in Antwerpen abgestattet und dabei dessen Fortschritte in der Malerei bewundert hatte, revoltierte das Künstlerblut in ihm, und er erklärte seinen Erzeugern, daß auch er Maler werden müsse und wenn er darüber zugrunde ginge. So schwer es den Eltern wurde, die Mittel für das Studium des zweiten Sohnes aufzubringen, blieb doch nichts anderes übrig, als den Herzenswunsch des Jungen

zu erfüllen. So kam der noch nicht Sechzehnjährige mit einem freilich recht schmalen Beutel als Schüler auf die Akademie nach Düsseldorf. Einen nicht geringen Anteil an dieser Entschließung der Eltern hat das günstige Urteil

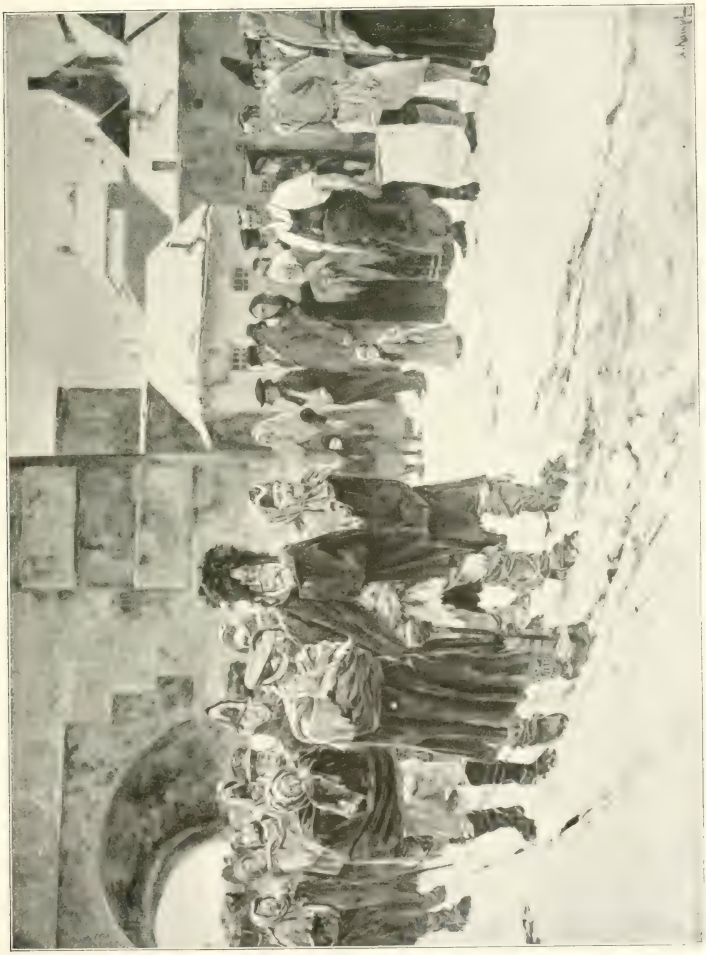

Abb. 20. „Mit Mann und Roß und Wagen hat sie der Herr geschlagen." 1895. Breslau, Museum. Mit Erlaubnis der Photographischen Union in München. (Zu Seite 38.)

Benjamin Vautiers gehabt, dem Vater Kampf die Arbeiten des Sohnes zur Beurteilung vorgelegt. Allerdings gestaltete die nähere Bekanntschaft mit der Kunst sich nicht so erfreulich, wie der begeisterte junge Mensch erwartet hatte. Das Zeichnen nach Vorlagen und Gipsen in der Klasse des Heiligenmalers Andreas Müller erschien ihm sträflich langweilig, und Lesser Ury, den er als Mitschüler

Abb. 21. Skizze zu dem Gemälde „Die Kreuzigung" 1893. Berlin, Kammersänger Michael Bohnen. (Zu S. 41)

darin vorfand, wird es nicht anders ergangen sein. Es war eine Erlösung für ihn, daß er nach einem Jahre aus dieser Frone heraus in den Antikensaal und in die Naturklasse zu Peter Janssen gelangte.

Wenn ein Künstler bestimmenden Einfluß auf die Entwicklung Arthur Kampfs ausgeübt hat, so ist es Janssen (1844—1908) gewesen. Er war es vor allen anderen, der ihn in Verbindung setzte mit den Überlieferungen von Cornelius, Rethel und Schnorr, aber ihm auch noch ein wenig von Bendemanns Zaghaftigkeit in der Farbengebung vererbte, wenigstens nach der Seite der Monumentalmalerei. Doch auch die Vorliebe für eine realistische Wiedergabe der Natur hat Kampf von ihm und die Gewohnheit, die Nachahmung und das Studium der Natur streng von deren Idealisierung in eigenen Kompositionen zu trennen. Während Janssen, durch Pilotys Erfolge angeregt, später die Gleichstellung von Zeichnung und Farbe, also koloristische Wirkungen auch für die monumentale Malerei erstrebte, blieb Kampf in der ursprünglich eingeschlagenen Richtung, zumal er die Vorzüge dieser durch die Schöpfungen von Puvis de Chavannes, des größten Monumentalmalers Frankreichs, bestätigt sah. Jedenfalls war Janssen ein ganz ausgezeichneter Lehrer, der seine Schüler immer wieder auf die Notwendigkeit des sorgsamsten Naturstudiums hinwies und auf die Vorteile des Malens in großem Format; gleichzeitig aber jede Rücksicht auf die Individualität des einzelnen Schülers nahm.

Abb. 22. Christus. 1896. Düren, Kommerzienrat Peill. (Zu Seite 40.)

Ende des Jahres 1881 kam nun Kampf in die Malklasse Eduard von Gebhardts. Dieser, unzweifelhaft eine stärkere Persönlichkeit und ein besserer Maler als Janssen, hat nur nach einer Seite Einfluß auf den jungen Mann ausgeübt, obgleich er als Lehrer sicherlich weit anregender war. „Kampf das

Kind," wie er von seinen zum Teil um vieles älteren Mitschülern genannt wurde, stand nämlich schon fest in seinen Schuhen. Schon nach vierzehn Tagen Arbeit im Atelier Gebhardts erregten seine Studien die Bewunderung des neuen Lehrers. Ein so starkes und frühreifes Talent hatte man auf der Düsseldorfer Akademie seit Jahrzehnten nicht gesehen. Gebhardt, der durchaus nicht, wie viele andere Akademielehrer, den Ehrgeiz hatte, in seinen Schülern Nachahmer seiner Art sich zu erziehen, suchte den jungen Menschen, der schon wacker Illustrationen zeichnete, um seinen Lebensunterhalt zu erwerben und den Eltern nicht zur Last zu fallen, auf jede Weise zu fördern. Er zog ihn in sein Haus und in seine Familie und nicht lange, so wurde das „Kind" aufgefordert, an der Ausmalung des Bibliothekzimmers im Gebhardtschen Hause sich zu beteiligen. Kampf erhielt die Aufgabe, mit Ölfarben auf die eine Wand des Raumes das Bildnis des Erasmus von Rotterdam in einer Umrahmung von Bronzekaryatiden zu malen und als zweites Bild nach einem Holzschnitt Aldegrevers den „Willkommenen Gast", der die Züge Wilhelm Sohns, des Lehrers und Freundes Gebhardts, tragen sollte. Alles gelang vortrefflich, nur die Glanzlichter und Reflexe der Bronzeumrahmung konnte Kampf nicht herausbringen, weil er dergleichen nie gesehen. Der Meister ließ ihn eine ganze Weile sich damit herumquälen. Dann sagte er eines Tages in seinem rollenden kurländischen Dialekt zu dem fast verzagenden Schüler: „Kampf, das kann man nicht aus dem Kopf malen, das muß man nach der Natur machen. Heut abend nehme ich mein Bad. Wir stellen Kerzen in die Badestube, und dann können Sie an meinem nassen Korpus die Lichtwirkung studieren und gleich malen." Der Abend kam, die Badestube strahlte in Kerzenglanz, Kampf stellte seine Staffelei auf und Gebhardt stieg in die Badewanne, tauchte unter und, wie ein Seehund prustend, wieder auf. „Aber ich sehe auf Ihrem Körper kein Glanzlicht, nicht einen Reflex, Herr Professor." „Was machen wir nun, Kampf?" Die Augen unter den buschige Brauen fuhren suchend durch den Raum und blieben aufleuchtend plötzlich a einem Gefäß mit brauner Schmierseife haften, das vom Pinselwaschen vom Nachmittag her in einer Ecke stehen geblieben war. „Jetzt haben wir's, Kampf! Reiben Sie mich ganz schnell mit dem Zeug ein; das wird's machen." Gesagt und getan. In der Haltung der Karyatide stand der Lehrer, hochaufgerichtet in der Badewanne mit braunschimmerndem Körper dem Schüler Modell. Lebhaft und temperamentvoll jedoch, wie er von je war und jetzt noch ist, sprang er nach einer Pause immer wieder aus dem Wasser, um zu sehen, ob Kampf seine Sache auch gut mache. Ein lächerliches Bild und doch höchst bezeichnend für Lehrer und Schüler. Dieser so hingegeben an die Lösung einer Aufgabe, daß er in einem unmöglichen Raum eine Studie malt; jener, ganz der warmherzige, hilfsbereite Mensch, der keine Rücksicht auf sich selbst kennt, wenn es gilt, einen strebenden Künstler zu fördern, ihm den richtigen Weg zu weisen. Auch in seiner Malklasse geriet Gebhardt beim Korrigieren der Schülerarbeiten zuweilen in einen solchen Eifer, daß er die Kleider abwarf, um dem betreffenden Schüler zu zeigen, wo der Fehler in dessen Aktzeichnung stecke. Seine Autorität hat indessen unter solchem Tun niemals Schaden genommen; wohl aber hingen die Schüler mit ganzem Herzen an dem Lehrer, der ihnen mit all seinen Handlungen bewies, daß die

Abb. 23. An den Hallen in Paris. 1903. (Zu Seite 58.)

Kunst jeden Opfers wert sei und der Mensch, der ihr dienen wolle, es mit seinem ganzen Sein tun müsse. Es gibt kaum einen Schüler Gebhardts, der nicht sein Leben lang mit Dankbarkeit dieses trefflichen Meisters und Lehrers gedacht hätte.

Bis Ende 1883 blieb Kampf in Gebhardts Malklasse. Dann rückte er zum Meisterschüler Peter Janssens auf. Er war von einem unheimlichen Fleiß; denn er wollte auch leben, wollte auch, wie seine Mitschüler, Malkastenfeste mitmachen und fröhlich sein. Er illustrierte und malte hier und da ein Porträt. Vielleicht waren es diese Illustrationsarbeiten, die Kampf in seiner Richtung auf das Wirkliche bestärkten. Jedenfalls verwunderte man sich in der Akademie, daß der Lieblingsschüler zweier Maler, die mit ihrer Kunst sich fast ausschließlich in der Vergangenheit bewegten, zuerst mit einem völlig naturalistischen Bilde vor die Öffentlichkeit trat. Kampf hatte ein Erlebnis gehabt. In einer Düsseldorfer Vorstadtstraße war er Zeuge einer Messerstecherei gewesen. Den Gestochenen hatte man eilig in seine Wohnung, eine elende Dachkammer, geschafft, zu der auch Kampf, erschreckt von dem Geschehenen, mit hinaufgegangen war. Er sah den zum Tode Getroffenen am Boden liegen und neben ihm einen Gensdarmen sitzen, der „die letzte Aussage" (Abb. 2) des Sterbenden in sein Taschenbuch eintrug. Diese von einem trüben Licht überrieselte Szene gab Kampf die Idee für sein heut im Düsseldorfer Museum befindliches erstes Bild.

Abb. 24. Die Äpfelsammlerin. 1896. (Zu Seite 42.)

Abb. 25. Vor dem Gnadenbilde von Kevelaer. 1896. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie. Mit Erlaubnis der Photographischen Union in München. (Zu Seite 42.)

Als er Janssen die sofort entworfene Skizze dazu zeigte, widerriet dieser keineswegs, das schauerliche Motiv zu malen. So ging denn der junge Künstler entschlossen an die Arbeit und vollendete das Bild in kurzer Zeit. Ältere Ausstellungsbesucher erinnern sich noch deutlich des Aufsehens und der Entrüstung, die der unbekannte, junge Maler mit der Vorführung dieser grausigen Szene in Düsseldorf und Berlin 1886 hervorrief. Alle Welt war empört über den blutrünstigen Gegenstand des lebensgroße Figuren zeigenden Bildes; doch mußten die Sachverständigen anerkennen, daß dergleichen nicht besser gemalt werden könne. Der Name Arthur Kampf war plötzlich in aller Munde. Der junge Künstler fand indessen Gelegenheit zu zeigen, daß er auch noch anderes und besseres vermochte.

Die Biel-Kalkhorst-Stiftung zur Hebung der Freskomalerei hatte einen Preis für ein Freskobild geschichtlichen Inhalts ausgeschrieben. Mit der Unbesorgtheit

der Jugend, die wohl an Erfolg und Ruhm, jedoch nicht an die Schwierigkeiten der Ausführung denkt, lieferte Kampf für den Wettbewerb eine Skizze ein, zu der ihm Hermann Bessers bekanntes Gedicht „Der Choral von Leuthen" (Abbildung 4) die Anregung gegeben hatte. Sein Entwurf erhielt den Preis und der junge Künstler den Auftrag, das Bild als Fresko im Hause des Fabrikanten Peill in Düren zur Ausführung zu bringen. Mit Rat und Tat von seinen Lehrern unterstützt, machte Kampf sich an die Arbeit und vollendete in überraschend kurzer Zeit das Werk, das zu einem Ausgangspunkte für seine Entwicklung als Geschichts- und Monumentalmaler wurde. Hatte der Künstler mit seiner „letzten Aussage" der naturalistischen Bewegung, die Ende der achtziger Jahre durch die deutsche Malerei ging, sein Opfer gebracht, so bedeutete der „Choral von Leuthen" eine Huldigung an den größten Geschichtsmaler der Zeit, an Adolph Menzel. Aber während dieser das Zeitalter des großen Preußenkönigs immer ein wenig mit den Augen eines Verliebten gesehen, hat es Kampf in jenem Fresko in das nüchterne Licht kritischer Beobachtung gestellt. Menzel hätte sicher nicht versäumt, in etwas den Sieg von „Friedrichs kleiner Schar" zum Ausdruck zu bringen, in einer Andeutung wenigstens die Begeisterung zu zeigen, durch die die Schlacht zugunsten Preußens entschieden wurde. Kampf schilderte die Erschöpfung, die einer gewaltigen Anstrengung zu folgen pflegt. Er hielt sich nicht nur an die Charakteristik des Dichters: „So still, so ernst die Krieger all, kein Lachen und kein Spott" — er gab die durch nichts zu erschütternde Gleichgültigkeit gegen

Abb. 26. Vor dem Theater. 1896. Berlin, Sammlung Dr. Herbert Hempel.
(Zu Seite 42.)

Abb. 27. Doxiflirt. 1897. (Zu Seite 46.)

jeden äußeren Anreiz, der todmüden Leuten eigen ist. Mechanisch, wie beim Gottesdienst, sind einige Soldaten niedergekniet, als ein paar Kameraden das ihnen allen bekannte Kirchenlied zu singen begannen, und nur in der Erscheinung des mit einer gewissen zuverlässigen und sicheren Miene stehend singenden Grenadiers ist angedeutet, daß ein Dankgebet gesungen wird. An dem allgemeinen Eindruck des vorherrschenden Stumpfsinns wird wenig dadurch geändert, daß einige Soldaten sich ergriffen zeigen. Die Art, wie Kampf die einzelnen Krieger individualisiert, läßt erkennen, was er von Gebhardt, diesem starken Seelenschilderer, gelernt hat. Manche Ungeschicklichkeit, wie die anspruchsvoll im Vordergrunde liegende Patronentasche etwa, hätte Menzel vermieden; aber dennoch ist er der geistige Vater dieses Werkes, was natürlich keinen Vorwurf für Kampf bedeutet; denn es spricht für die Stärke seines Ehrgeizes, daß er einen der größten Meister des Jahrhunderts sich zum Vorbild wählte und dessen Art mit den Forderungen der Zeit nach äußerster Wahrheit in Einklang zu bringen suchte. Menzel selbst erkannte die Leistung Kampfs voll an; denn als dieser die Studien zu dem Bilde in der 1. Dresdner Aquarellausstellung zeigte, war er es, der mit allem Nachdruck für die Erteilung des Ehrendiploms an den Maler eintrat.

Die Anerkennung, die Kampf mit diesem Werke fand, machte ihm Mut, weiter in dieser Richtung sich zu betätigen. Ohne Kenntnis davon, daß Menzel ein Bild ähnlichen Inhalts in seinem Atelier in Berlin verborgen hielt, malte er 1887 für Peill den tollkühnen Besuch Friedrichs des Großen nach jener Leuthener Schlacht in dem mit Österreichern vollgepfropften Schlosse zu Lissa, das der König mit dem kalt-

Abb. 28. Abschied. 1898. Berlin, Sammlung Eichwede. (Zu Seite 46)

mütigen Gruße „Bon soir, Messieurs!“ (Abb. 6) betritt. Selbstverständlich ist Menzels Bild das gelungenere. Schon die Idee mit der Treppe, über die sich die aufgescheuchte Gesellschaft zurückzieht oder herabeilt, von der aus aber auch einige Neugierige den Vorfall beobachten, ist glänzend, weil sie Gelegenheit bietet, alle möglichen Zustände der Überraschung, des Erschreckens, der Neigung zur Flucht zum Ausdruck zu bringen. Durch die Wiedergabe des Rokokovestibüls und einiger Frauenerscheinungen erweitert er die Episode sogar zu einem Zeitbild; während Kampf ganz bei der Sache selbst, bei der Überraschung bleibt, die des Königs unerwartetes Erscheinen bei den im Schloß einquartierten Offizieren und Mannschaften hervorruft. Menzel beschränkt sich darauf, den Zustand des Überraschtseins durch ein paar Diener genauer anzudeuten, und läßt ihn in der Bewegung der Massen auf der Treppe geistvoll ausklingen; Kampf braucht eine ganze Anzahl Menschen zu dem gleichen Zweck, ohne doch eine stärkere Wirkung zu erreichen. Würde man Menzels Bild nicht kennen, müßte man das Kampfs unbedingt loben. Beim Vergleichen merkt man freilich, daß Kampfs Mittel weniger fein sind, daß er in diesem Falle, wie Gebhardt, den Ausdruck seelischer Erregtheit übertreibt, das Erschrecken der Österreicher über das Erscheinen des gefürchteten Gegners gar zu drastisch zur Darstellung bringt. Zu diesem Zuviel gehört auch der Schatten des Königs mit dem charakteristischen Profil an der Tür. Das ist ganz witzig ersonnen, aber im Grunde doch ein ziemlich wohlfeiler Effekt.

Sehr viel bedeutender, ja vielleicht eine der allerbesten Schöpfungen Kampfs

überhaupt, ist das im folgenden Jahre entstandene Bild „Die Aufbahrung der Leiche Kaiser Wilhelms I. im Dom zu Berlin“ (Abb. 7). Auch ein Geschichtsbild, aber entstanden oder doch empfangen vor der Wirklichkeit. Der Künstler war eigens nach der Reichshauptstadt geeilt, um den alten Kaiser auf der Bahre noch einmal zu sehen, und gelangte in später Abendstunde mit dem großen Schwarm der Besucher in den gedrängt vollen Dom. Er hat nicht nur gemalt, was er gesehen, sondern auch was er innerlich erlebt und gefühlt hat. Den Maler mag das Spiel des Kerzenlichtes auf dem weißen Seidenkissen des Sarges, auf dem stillen Gesicht des dahingeschiedenen Monarchen, auf der Königskrone, auf den blanken Blechmützen der Grenadiere und den Uniformen, auf Kränzen und Schleifen gereizt haben; den Menschen zog die mit ein wenig Neugierde gemischte schmerzlich-feierliche Stimmung an, mit der ungezähltes Volk an der Leiche des gestorbenen Herrschers vorüberwallte. In weiser Beschränkung verzichtete Kampf darauf, die Massen der trauernden Besucher auch nur anzudeuten. Er gibt in einer kleinen Gruppe einige sehr geschickt gewählte Vertreter des Volkes: Die Dame der Gesellschaft, den guten Bürger, den Beamten, den Gelehrten, die Frau aus dem Volke, den braven Handwerker, den intelligenten Arbeiter, den alten Bürodiener und ein paar Knaben, die alle etwas sehr Individuelles haben und deren Empfindungen beim Anblick des toten Kaisers scharf, aber ohne Vordringlichkeit charakterisiert sind. Nirgends eine Unterstreichung, sondern einfach das Natürliche und Gemäße. Menzel hätte das sicher nicht besser machen können. Ein durch und durch gefühltes und breit und flüssig gemaltes Bild, das geschaffen zu haben jeder Künstler stolz sein dürfte.

Abb. 29. Feierabend. 1897.
Mit Erlaubnis der Photographischen Union in München.
(Zu Seite 46.)

Der große Erfolg, den dieses Geschichtsbild aus der Gegenwart hatte — es wurde für die Münchner Neue Pinakothek vom bayrischen Staate später erworben — veranlaßte Kampf, über Darstellungen aus der Geschichte Preußens nachzusinnen, die nicht auf der Linie Menzels lagen, und bei denen ihm nicht vorgeworfen werden könnte, dessen Nachahmer zu sein. Er entschied sich für die Zeit der Freiheitskriege, die in der deutschen Malerei eigentlich keine weithin sichtbaren Denkmale erhalten hatte. Gewohnt, für seine geschichtlichen Bilder gründliche

Abb. 30. Ölstudie zum „Walzwerk". 1900. (Zu S. 48.)

Studien zu treiben, nicht nur mit der äußeren Erscheinung der Menschen jener entschwundenen Zeiten, sondern auch mit ihrem Innenleben sich bekannt zu machen, vertiefte er sich in die literarischen Dokumente aus der Zeit der Freiheitskriege. Dabei muß ihm auch wohl die Selbstbiographie des Breslauer Universitätsprofessors Heinrich Steffens, der übrigens ein geborener Norweger war und an der patriotischen Erhebung Preußens gegen die französischen Bedrücker einen wesentlichen Anteil gehabt hat, „Was ich erlebte" in die Hände gefallen sein. Steffens berichtet über eine seiner Ansprachen an die studentische Jugend am 3. Februar 1813: „Der Hörsaal war gedrängt voll. In den Fenstern standen viele, die Türe konnte nicht geschlossen werden, auf dem Korridor, auf der Treppe, selbst auf der Straße bis in bedeutender Entfernung von meinem Hause wimmelte es von Menschen. Es dauerte lange, ehe ich den Weg zu meinem Katheder fand . . . Wie oft hast du dich beklagt, sagte ich mir, daß du hier in diese Ecke von Deutschland hingeschleudert wurdest: und sie ist jetzt der alles ergreifende, begeisternde Mittelpunkt geworden; hier fängt eine neue Epoche in der Geschichte an, und was diese wogende Menschenmenge bewegt, darfst du aussprechen . . . So trat ich unter die Menge und bestieg mein Katheder. Was ich sprach, ich weiß es nicht, selbst wenn man mich nach dem Schlusse der Rede gefragt hätte, ich würde keine Rechenschaft davon ablegen können. Es war das drückende Gefühl unglücklich verlebter Jahre, welches jetzt Worte fand; es war das warme Gefühl der zusammen-

Abb. 31. Ölstudie zum „Walzwerk". 1900. (Zu Seite 48.)

gepreßten Menge, welches auf meiner Zunge ruhte. Nichts Fremdes verkündigte ich. Was ich sagte, war die stille Rede aller, und sie machte eben deswegen, wie ein Licht aus der eigenen Seele eines jeden, einen tiefen Eindruck. Daß ich, indem ich die Jugend so aufforderte, zugleich meinen Entschluß erklärte, mit ihnen den Kampf zu teilen, versteht sich von selbst." Steffens schreibt dann noch über den Konflikt, in den er durch seine Rede mit seiner vorgesetzten Behörde geriet, und wie er zu Scharnhorst ging, um zu erkunden, auf welche Weise sein Entschluß, Krieger zu werden, ausgeführt werden könne. „Kaum erblickte mich Scharnhorst, als er auf mich zueilte, mich umarmte und in tiefer Bewegung ausrief: ‚Steffens, ich wünsche Ihnen Glück! Sie wissen nicht, was Sie getan haben!' Es war mein schönster Ruhm." In dieser Aufzeichnung des Gelehrten fand Kampf das Motiv für sein im Jahre 1889 entstandenes Bild „Professor Steffens begeistert zur Volkserhebung im Jahre 1813" (Abb. 10). Der Inhalt einer Rede läßt sich freilich nicht malen, wohl aber ihre Wirkung auf die Zuhörer und auf deren Darstellung mußte der Künstler wohl oder übel sich beschränken. Der Vorwurf, daß in Bildern dieser Art immer etwas Theaterhaftes sich breit mache, ist ebenso üblich wie billig. Ohne ein gewisses Pathos läßt sich für solche Darstellung eben nichts erreichen. Vielleicht hat Kampf die Lebhaftigkeit des Redners zu sehr übertrieben, vielleicht die geistige Not und innerliche Empörung der deutschen Jugend in Gestalt der drei unmittelbar vor ihrem Lehrer sitzenden Jünglinge zu stark betont, im großen und ganzen aber ist es ihm doch ausgezeichnet gelungen, die Stimmung wiederzugeben, die Steffens mit seiner Ansprache zu erzeugen beabsichtigte. Und das ist wesentlich. Hier hält nicht ein Professor einen beliebigen Vortrag, hier spricht jemand zu einer aus vielerlei Elementen gebildeten Menge von einer Sache, die alle gleich stark berührt. Hier wird keine Parteiangelegenheit behandelt, kein Bürgerkrieg gepredigt, hier werden die heiligsten Empfindungen des Volkes wachgerufen, hier sagt einer, was alle fühlen und längst in ihren Herzen bewegt haben. Wäre es Kampf gelungen, dem Aufruhr der Seelen auch nach der farbigen Seite hin einen angemessenen kräftigen Ausdruck zu geben — dieses Bild müßte heut wie eine Fanfare wirken, wie ein Empörungsschrei des deutschen Volkes gegen das Joch, das es jetzt bedrückt. Vielleicht tritt in diesem Bilde die innerliche Beziehung Kampfs zu Gebhardt deutlicher hervor als bei irgendeinem anderen seiner Werke. Wer des Düsseldorfer Meisters „Bergpredigt" kennt, muß bemerken, wie sehr der Schüler bemüht gewesen ist, ihm im geistigen Ausdruck der Köpfe, in den verschiedenen Arten des Zuhörens und Nachdenkens über das Gehörte nahezukommen. Sicher ist es kein Fehler, von einem Meister zu lernen, nur würde man wünschen, daß Kampf, ohne übrigens die „Bergpredigt" zu kennen, — sie entstand später als sein Bild — Gebhardts etwas krampfhafte Bemühungen, seelische Zustände zu schildern, sich nicht als Vorbild hätte dienen lassen. Es ist dadurch etwas Kühles, zu Absichtliches in sein Werk gekommen, das der künstlerischen Wirkung Eintrag tut und das durch die nüchterne, graue Farbengebung noch besonders hervorgehoben wird. Nachdem das Bild lange Jahre in der Berliner National-Galerie, für die es sogleich nach der ersten Ausstellung erworben wurde, gehangen hat, ist es jetzt der Breslauer Universität übergeben worden, wo es die Erinnerung an Steffens wacherhalten soll und wird.

Abb. 32. Studie zur Zirkusreiterin. 1907. (Zu Seite 73.)

Abb. 33. Spreeschiffer. 1902.

Aus der gleichen Gesinnung entstand 1892 die „Einsegnung der Freiwilligen im Jahre 1813" (Abb. 11), die ursprünglich von der Verbindung für Historische Kunst erworben wurde, nunmehr aber in die Karlsruher Galerie gelangt ist. Gegen das Steffensbild entschieden ein Fortschritt, schon im Kompositionellen. Die Zuhörer sind glücklicher im Raum verteilt, die Lichtführung ist einheitlicher und der allgemeine farbige Eindruck von einer gewissen Geschlossenheit. In der Schilderung der seelischen Zustände hat der Künstler sich erfreulicherweise einer größeren Zurückhaltung beflissen. Nur der im Vordergrunde halb kniende junge Mann hat in Stellung und Ausdruck etwas Übertriebenes und jenes Pathos, das nicht aus dem Gefühl kommt, sondern vom Verstande erzeugt ist.

Zu einer sicheren Höhe erhebt sich die Geschichtsmalerei Kampfs dagegen in dem 1893 gemalten „Volksopfer" (Abb. 12 u. 13). Hier ist die Berührung mit der Gebhardtschen Richtung völlig vermieden und nicht mehr im Ausdruck der Köpfe getan als der Gegenstand verlangt. Der Sinn der Zeit ist in den verschiedenen Menschentypen wundervoll getroffen, alles Modellhafte bis auf die Erscheinung des ein Bündel Gewehre heranschleppenden Schmiedes glücklich vermieden. So viel das Bild auch erzählt — die Kunst ist dabei nicht zu kurz gekommen. Es besitzt auch im Malerischen große Vorzüge, wie die reizende Gruppe der ihre Sparpfennige und Patengeschenke darbringenden Kinder, das Silbergeschirr-Stilleben und anderes mehr.

Als zu Anfang der neunziger Jahre von Frankreich her der Symbolismus auf die deutsche Kunst zu wirken begann, brachte auch Kampf ihm ein bescheidenes Opfer in dem 1894 gemalten „Todeskuß" (Abb. 9) dar. Nichts konnte dem Realisten Kampf fremder sein als die Verbindung der sinnlichen Welt mit der

übersinnlichen. Er malte ein ausgezeichnetes Freilichtbild, eine junge, kranke Bäuerin, die, ein Bett im Rücken, im Strohstuhl vor ihrer Hütte sitzt und den lauen Abend genießt. Neben ihr, auf einer Bank, ihr Mann mit dem Wickelkind auf dem Schoß, der Kranken Gesellschaft leistend. Man blickt über dürftiges

Abb. 34. Ernte. Wandgemälde im Sitzungssaale des Kreishauses zu Aachen. 1900. (Zu Seite 48.)

Ackerland auf einen fernen Fluß. Eine Darstellung, wie man ihr in der Zeit der Grau- und Armeleute-Malerei des öftern begegnete. Nun aber steht hinter der mit geschlossenen Augen sitzenden jungen Bäuerin in schattenhafter Gestalt, die Sense im Arm, Gevatter Tod, legt eine Hand auf das Haupt der Kranken und drückt ihr mit lippenlosem Munde einen Kuß auf die Stirn. Eine gar zu einfache Symbolik und wirkungslos darum, weil der gespenstischen Erscheinung

im nüchternen Tageslicht alles Dämonische fehlt. Das Dämonische liegt überhaupt nicht in Kampfs Natur. Sie neigt durchaus zum Behaglichen, Natürlichen und kommt daher vorteilhafter zum Ausdruck in dem im gleichen Jahre wie „Der Todeskuß" entstandenen Bilde „Der Kenner" (Abb. 14). Dieser alte Herr, der

Abb. 35. Wandgemälde im Sitzungssaale des Kreishauses zu Aachen. 1900.
Mit Erlaubnis des Verlages von Stiefvold & Co., Berlin. (Zu Seite 48.)

nach einem gelungenen Mittagessen mit der Zigarre in der Hand in der hübsch ausgestatteten Wohnung der freundlichen Wirte herumspaziert und mit spielerischem Behagen eine chinesische Porzellanpagodenfigur anstößt, damit sie mit dem Kopfe nickt und die Hände bewegt, stellt der Beobachtungsgabe und Schilderungskraft Kampfs das glänzendste Zeugnis aus. Auch steckt ganz das Lebendige des Aus-

Abb. 36. Kinderfürsorge. Karton für ein Wandgemälde. 1902. Im Kreishaus zu Aachen. (Zu Seite 49.)

drucks und der Bewegung in dem Bilde, das um diese Zeit von einem Maler, der auf der Höhe sein wollte, gefordert wurde.

Diesen Abschweifungen des Künstlers ins Genrehafte folgte im nächsten Jahre das vielleicht bedeutendste Historienbild Kampfs mit dem großen Preußenkönig als Mittelpunkt: „Die Ansprache Friedrichs an seine Generäle bei Kroben“ (Abb. 17

Abb. 37. Altersfürsorge. Karton für ein Wandgemälde. 1902. Kreishaus zu Aachen. (Zu Seite 49.)

bis 19). Eine Darstellung, die an eindringlicher Kraft des Ausdrucks, an Geschlossenheit und schöner malerischer Haltung ganz Menzels würdig ist. Wundervoll die Charakteristik des durch die Gicht aufs Krankenlager geworfenen Königs, der von seinem Temperament hingerissen den Generälen seinen Plan entwickelt. Ausgezeichnet, wie die Heerführer als Persönlichkeiten individualisiert sind durch die

Art, wie sie dem lebhaften Vortrage des Monarchen lauschen. Und nach der malerischen Seite, als Harmonie von Weiß, Blau und Grau gedacht und ausgeführt, gehört dieses Bild zu den besten, die zu Ende des Jahrhunderts entstanden sind. Mehr ins Erzählerische geht das ebenfalls 1895 gemalte „Mit Mann und Roß und Wagen hat sie der Herr geschlagen" (Abb. 20). Der Schlußakt des russischen Feldzuges von 1812, die Rückkehr des vernichteten napoleonischen Heeres aus dem unbesiegten Zarenreich. Mit ungläubigen Gesichtern starren die Einwohner einer kleinen deutschen Stadt auf die unglückseligen Geschöpfe, die in furchtbarer Verfassung, von Scham und Unglück erdrückt, durch das Tor ziehen. Man hat noch gut in Erinnerung, wie übermütig und siegesgewiß die stolzen Garden des Korsen im Frühjahr durch die Straßen marschierten, um die französischen Adler in Rußlands Gefilde zu tragen. Und wie sieht man sie jetzt zurückkehren! Aller Glanz, alle Pracht, aller Ruhm dahin. Statt der Lorbeeren tragen sie Lumpen. Aus den prahlerischen Helden von einst sind arme leidende Menschen geworden, die nur den einen Wunsch haben, dem Hunger und dem Frost zu entrinnen und den warmen Herd der Heimat zu erreichen. Kampf offenbart sich in diesem Werke als ein Meistererzähler, als ein Menschenschilderer ersten Ranges. Unglaublich eindrucksvoll die Wiedergabe dieser demoralisierten Soldateska. Welche Fülle von verschiedenen Typen, welche sichere Charakteristik und welche Erfindungskraft in der Darstellung der unmöglichsten Vermummungen! Sehr fein sind auch die Empfindungen der Zuschauer des traurigen Schauspiels gegeben. Das menschliche Mitleid führt die oberste Stimme. Niemand spottet. Voll Verwunderung starren die meisten, nur in einigen Gesichtern liest man so etwas wie Befriedigung darüber, daß auch die Bedrücker einmal bedrückt sind. Der Eindruck eines ungeheuerlichen Ereignisses ist vom Künstler aufs bewunderungswürdigste erreicht. Was an Übertreibungen vielleicht bemerkt wird, liegt durchaus im Stoff. Es handelt sich in diesem Falle wirklich um ein Historienbild von größter Ausdruckskraft, und Momme Nissen, dieser treffliche Maler und beredte Vorkämpfer für das Deutsche in der Kunst, hat vollkommen recht, wenn er von diesem „1812" in der hamburgischen Wochenschrift „Der Lotse" 1901 schreibt: „Endlich einmal wieder Historienmalerei — im Sinne von Shakespeares Historien. Hier wird nicht Ausschnitt aus der Natur, sondern Einblick in die Geschichte gegeben. An Tatsächlichem — an geistig Tatsächlichem — gibt Kampfs Bild soviel wie ein Band von Droysen oder Ségur. Er macht Holteis Mantellied lebendig. In einem alten Umschlagetuch, das sich ein maroder Dragoner Kampfs um die Schultern preßt, liegt mehr Stimmung als in den ausgeklügelten technischen Salti der neupariser Modegrößen. Hier hat man ein deutsches Gegengewicht gegen überrheinische Tüfteleien. Düsseldorf am Rhein ist noch nicht tot — das sieht man hier." — Im übrigen lautet der Titel des Bildes nicht ganz richtig. Im 1812 gedichteten „Fluchtlied" des Primaners Friedrich August, eines Schülers des Turnvaters Jahn, lautet der Kehrreim aller sechs Verse: „So hat sie Gott geschlagen".

Doch es ist nun Zeit, auch wieder einmal zu den äußeren Ereignissen in Kampfs Leben zurückzukehren. Nach dem Erfolge seiner „Letzten Aussage", die ihm in Berlin eine „ehrenvolle Erwähnung" eingetragen, kam man in Düsseldorf

Abb. 38. Deutsche Mönche verbreiten das Christentum in Polen. 1905. Marien-Gymnasium zu Posen.
Mit Erlaubnis der Photographischen Union in München. (Zu Seite 52.)

zu dem Entschluß, das im Aufstieg begriffene Talent für die Akademie zu gewinnen. Kampf rückte also aus der Reihe der Schüler 1887 in die Stellung eines Hilfslehrers empor und überflügelte dadurch seine zum größten Teile älteren Mitschüler, unter denen sich u. a. Hans Herrmann, Philipp Franck, Klein-Chevalier, Alexander Frenz, Gerhard Jansen, Walter Petersen befanden. Mit dem Amt wuchs auch sein Ansehen nach außen. Porträtaufträge stellten sich ein, gesellschaftliche Beziehungen bahnten sich an und, obgleich er für seine Lehrtätigkeit nur mit 1500 Mark honoriert wurde, besserten sich die Vermögensverhältnisse des jungen Künstlers bald soweit, daß er daran denken konnte, ein eigenes Heim zu gründen. Im Juni 1889 führte er die Schwester Mathilde des ihm befreundeten Malers Willy Spatz als Gattin heim. Das Jahr 1893 brachte ihm die Ernennung zum ordentlichen Professor und Lehrer für die Mal- und Naturklasse der Düsseldorfer Akademie. Er gehörte nunmehr zu deren Leuchten und sammelte einen großen Kreis von Schülern um sich. Am meisten bekannt davon sind geworden: Der Worpsweder Heinrich Vogeler, der verstorbene Neven du Mont, Robert Böninger und Josse Goossens, die jetzt in München wirken, Alfred und Otto Sohn-Rethel und Hans Kohlschein. Im gleichen Jahre machte Kampf seine erste Italienreise, wobei er das Glück hatte, mit seinem alten Lehrer Gebhardt in Florenz zusammenzutreffen. Natürlich wurde nun die Reise in Gemeinschaft fortgesetzt, und die beiden Freunde hielten sich vor allem in Rom längere Zeit auf. Während der jüngere die Wunder der ewigen Stadt in Behaglichkeit zu genießen gedachte, war Gebhardt mehr für die methodische Betrachtung aller Sehenswürdigkeiten und holte daher jeden Morgen pünktlich um 9 Uhr den ziemlich bequem gearteten ehemaligen Schüler zum Besuch der Kirchen aus dem Hotel ab. Auf diese Weise lernte Kampf sehr viel mehr von der klassischen Kunst kennen, als ihm allein gelungen wäre. Den stärksten Eindruck hatte er natürlich von den Schöpfungen Michelangelos, dem unerreichbaren Vorbilde aller deutschen Monumentalmaler. Paris hatte Kampf schon früher, nämlich im Jahre 1885, zusammen mit dem Landschafter Liesegang besucht. Da die Gelder nicht länger reichten, blieben die beiden nur acht Tage dort; hatten jedoch den Vorteil, den künstlerischen Nachlaß des ein Jahr vorher verstorbenen Malers Bastien-Lepage zu sehen, von dem Kampf wenigstens eine sehr starke Anregung empfing. Das Beispiel des hervorragenden französischen Künstlers ist sicher entscheidend gewesen für seine Richtung auf eine möglichst realistische Wiedergabe der Natur.

Im Jahre 1896 kam der Kunsthändler Theodor Bierck auf den guten Gedanken, eine Reihe namhafter Maler aufzufordern, ihre Vorstellung von der Person Christi bildmäßig zu gestalten. Die Anregung wurde von zahlreichen Künstlern sehr günstig aufgenommen, denn man hielt die in Aussicht genommene „Christus-Ausstellung“ nicht für eine geschäftliche, sondern für eine religiös-ethische Veranstaltung. Das war sie freilich, wie sich bald herausstellte, nicht; aber sie bot hervorragende Leistungen mehrerer bedeutender Maler. Auch Kampf hatte einen Christus (Abb. 22) geliefert, aus seiner realistischen Auffassung heraus natürlich einen sehr menschlichen. Nichts von der göttlichen Hoheit oder Schönheit, den die Meister der italienischen Renaissance dem Heiland angedichtet. Vor dem Beschauer steht im grauen ärmlichen Pilgerkleid ein ernster Mann, in dessen Zügen

Abb. 39. Zeichnender Knabe. (Zu Seite 80.)

Abb. 40. Federskizze. 1903. (Zu Seite 104.)

zu lesen ist, daß er viel Leid und Sorge erfahren, und sieht mit dunklen Augen voll Trauer und Güte aus dem Bilde. An den typischen Christus erinnert nur das lange Haupthaar und der kurze Vollbart. Obgleich der Erscheinung der äußere Glanz fehlt — man denkt vor diesem Christus vielleicht am ersten noch an einen Wanderprediger — ist sie doch nicht ohne innere Würde. Der Vorstellung von dem Welterlöser entspricht sie freilich ebensowenig wie der von einem tiefen Denker und geistvollen Menschen. Am Ende bleibt das Bild eines armen, sich verstoßen fühlenden Juden übrig, der seine Bedrücker nicht haßt, sondern bemitleidet.

Ungleich wuchtiger als diese Einzelgestalt des Gottessohnes ist Kampfs „Kreuzigung" (Abb. 21). Die menschliche Tragödie ist zu Ende, das Volk hat sich verlaufen, nur ein einzelner römischer Soldat ist als Wache bei den Kreuzen auf Golgatha zurückgeblieben; nun aber empört sich die Natur. Die Sonne verfinstert sich, die Erde bebt und ein rasender Sturm treibt Wolken und Wüstenstaub vor sich her. Durch die Atmosphäre von Grau und Violett und Gelb leuchtet wie die Heilsverkündigung der Leichnam am Kreuz, und hinten liegt in einem unheimlichen Licht die Stadt, die bald wird verschlungen sein von Gottes Zorn, der in den dunklen Wolken dahergestürmt kommt. In diesem Bilde ist einfach durch die Naturstimmung die Bedeutung des Vorganges zum Ausdruck gebracht. Und wie wirksam!

Aber das Jahr 1896 bringt auch wieder Wirklichkeitsbilder: Das frische

Abb. 41. Federzeichnung. 1903. (Zu Seite 104.)

Freilichtgemälde „Die Apfelsammlerin" (Abb. 24) mit dem im Grün leuchtenden weißen Kleide und das Aquarell „Vor dem Theater" (Abb. 26), eine grelle Gegenüberstellung von Arm und Reich. Die wichtigste Schöpfung dieses Jahres ist indessen „Vor dem Gnadenbilde von Kevelaer" (Abb. 25). Dem Realisten fiel es natürlich nicht ein, das bekannte Heinesche Gedicht „Die Wallfahrt nach Kevelaer" zum Inhalt seines Werkes zu machen. Ihn reizte nicht das Wunder, sondern das Menschliche, der Ausdruck des Glaubens und Hoffens in den Mienen der zu dem Bilde der Gottesmutter Pilgernden zur Wiedergabe. Man wird die Komposition nicht gerade zu Kampfs besten zählen dürfen und wird doch finden, daß sie vieles sehr Gelungene enthält. Das, was der Künstler beobachtet hat, die konventionelle Frömmigkeit in der Gestalt der dem Gnadenbilde zum Kusse nahenden jungen Frau im Vordergrunde, die drei andächtigen Beter hinter ihren Kerzen, der die Handlung überwachende Geistliche, zeigt ihn ganz auf der Höhe. Schwach aber erscheint die freierfundene Gruppe im Mittelgrunde des Bildes, die gelähmte junge Frau, die, auf Mann und Mutter gestützt, dem wundertätigen Marienbilde zuwankt. Diese drei Gestalten bringen einen sentimental erzählenden Zug in Kampfs Schöpfung, der störend empfunden wird. Und auch malerisch, in der Lichtführung befriedigt die Leistung nicht ganz.

Abb. 42. Lachender Philosoph. 1905. (Zu Seite 54.)

Kampf scheint in dieser Zeit selbst eingesehen zu haben, daß seine Kunst einer Auffrischung bedürftig sei, und um eine solche sich zu verschaffen, entschloß er sich zu einer Reise nach Spanien, um von dem „peintre le plus peintre qui fut jamais", von Velazquez, an Ort und Stelle zu lernen. Im Frühjahr 1897 traf er, von Paris kommend, in Madrid ein. Um ganz hinter die Art seines großen Kunstgenossen zu kommen, entschloß er sich, einige Bilder Don Diegos de Silva zu kopieren, die ihm besonders eigenartig erschienen. Warum sollte er nicht tun, was dreißig Jahre früher Lenbach getan? Aber während dieser an den Maler höfischer Repräsentationsbilder sich gehalten, suchte er im wesentlichen den intimen Velazquez, die Bilder, die der Künstler nach seiner Neigung gemalt: Den Zwerg El Primo, der gelehrte Interessen hatte und den der große Spanier mit einem Folianten auf dem Schoß, Papier und Tintenfaß neben sich, malte; den Hofnarren, der den Kriegshelden Don Juan d'Austria nachäffte; den Bildhauer Martinez Montañes, der mit dem Modellierholz neben einem mächtigen

Abb. 43. Friedrich der Große nach der Rückkehr aus dem Siebenjährigen Kriege in der Schloßkapelle zu Charlottenburg. 1903. Mit Erlaubnis von Franz Hanfstaengl, München. (Zu Seite 54.)

Tonkopf steht, und endlich das Bild der Infantin Margareta in dem ungeheuerlichen Hofkleide, ein Zauberwerk Velazquezscher Koloristik und Malerei. Es war schon in der Einleitung berichtet, welches Aufsehen der deutsche Maler mit seinen Arbeiten bei den im Prado-Museum tätigen Kunstgenossen erregte, wie meisterhaft

also seine Kopien den Sachverständigen erschienen sein müssen. Aber auch sonst hielt Kampf seine Augen offen für das charakteristisch Spanische. Er sah Volksfeste und Stiergefechte, Land und Leute. Eines schönes Tages begegnete er auf der Straße den ihm bekannten Geiger Sarasate und, da er kurz vorher in Paris dessen von Whistler gemaltes Bildnis in ganzer Figur gesehen hatte, machte er ihm ein Kompliment über diesen kostbaren Besitz. Der berühmte

Abb. 44. Federskizze. (Zu Seite 102.)

Virtuose war indessen ganz entgegengesetzter Ansicht über die Leistung des amerikanischen Malers. „Was," rief er aus, „dieses Porträt finden Sie schön? Ich mache mir gar nichts daraus. Ich will doch nicht als Gespenst auf die Nachwelt kommen." Außer den Velazquezkopien entstand in Madrid die lebensprühende, jetzt in der National-Galerie befindliche Grisaille „Das Stiergefecht" (Abbildung 16), die als Schilderung jenes eigenartigen Volksvergnügens weder den Vergleich mit den entsprechenden Schöpfungen Goyas, noch mit Manets Stiergefecht zu scheuen hat, schon weil der Vorgang weder spanisch, noch

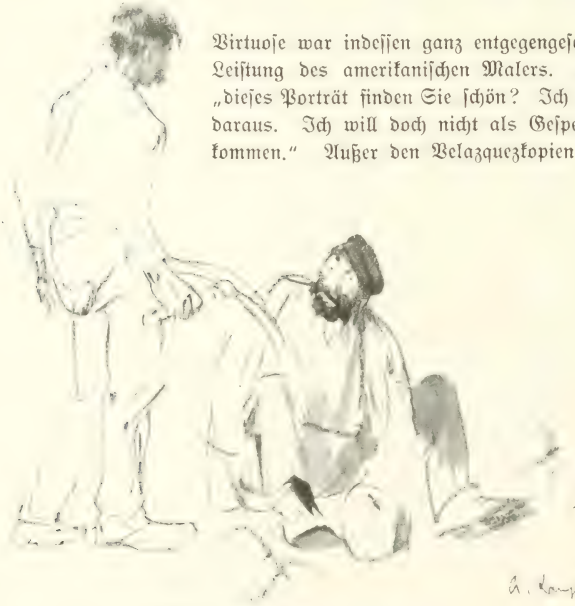

Abb. 45. Studie. 1904. (Zu Seite 102.)

Abb. 46. Spielpause. 1903. (Zu Seite 54)

französisch, sondern vollkommen deutsch aufgefaßt und wiedergegeben ist. Man braucht nur die scharf beobachteten Zuschauertypen anzusehen, um sich zu überzeugen, daß Kampf nicht daran dachte, etwas in der Art dieses oder jenes berühmten Vorgängers zu machen. Und ebensowenig stehen seine aus der Erinnerung gemalten „Spanischen Bettler" und das „Volksfest in San Isidore" (Abb. 15) in Beziehung zu bekannten Kunstwerken. Kampf sah, trotz Velazquez, Goya, Manet, Lunois, Sargent und Dannat, Spanien mit seinen eigenen guten Augen, und wer gerecht sein will, muß gestehen, daß er es ehrlicher und gewissenhafter geschildert hat, als viele Maler mit größeren Namen. Er sah es vor allem jenseits des Theaters, und man mag den Impressionisten suchen, der die Bewegungen des Tanzes feiner gefaßt und überzeugender zur Darstellung gebracht, als Kampf in seinem Isidorebilde. Das, was der Künstler durch das Studium des Velazquez gewonnen, kommt freilich erst später in seinen Schöpfungen zum Ausdruck.

Wieder nach Düsseldorf zurückgekehrt, geht der Künstler zunächst den alten Weg weiter, beobachtet die Menschen und das Leben, das sie führen. Er spaziert durch eines der Dörfer am Rhein. Es ist Samstag abend. Vater und Sohn sind von der Arbeit in der Stadt nach Hause gekommen, auch Mutter hat ihr Tagewerk im reinlichen Häuschen hinter sich. Nun sitzt das Elternpaar ausruhend vor der Tür, und der Sohn lehnt am Stamm des alten Apfelbaumes im kleinen Gärtchen, eine Harmonika in den Händen. Er spielt den Alten irgendein Lieblingslied, das die Grillen im Grase mit leiser Melodie begleiten. „Feierabend" (Abb. 29). Der malende Realist fügt der Wirklichkeit nichts hinzu, entfernt nichts aus ihr und gibt doch ein Stück Lyrik, weil er die Stimmung zu packen wußte, jene Ausspannungsstimmung, in der das Gefühl mitklingt: Wie ist es schön, eine Heimat zu haben, ein Plätzchen, wo der Lärm des Tages nicht hineindringt und wo man ausruhen darf von Mühe und Arbeit! Und der Maler geht weiter durch das dämmerige Dorf. Da hat eine Magd des kommenden Sonntags halber den Weg vor dem Hause sauber gekehrt. Sie ist nicht besonders reizvoll; aber ihr stilles, fleißiges Wesen hat einem Burschen gefallen, und nun steht er unvermutet vor ihr und fragt, ob sie nicht morgen mit ihm zum Tanze gehen möchte. Dunkel heben die Gestalten der beiden von der hellen Hauswand sich ab (Abb. 27). Weniger zurückhaltend in der Darstellung der Gefühle ist das Bild „Abschied" (Abb. 28), für das Kampf das Motiv im gleichen Dorf gefunden haben mag. Hier wird um einen Dahingeschiedenen, der drinnen im Hause im Sarg liegt, vielleicht ein wenig zu heftig getrauert. Da weint ein jüngerer Mann im Fortgehen herzbrechend, da kommt ein Alter aus der Tür des Trauerhauses, und man weiß nicht recht, ob der Schmerz um den Toten ihn so gebeugt hat oder ob es das Alter tat. Auch der Kranz vor der Tür versichert zu ausdrücklich, daß es sich um ein Sterbehaus handelt. An und für sich sind alle Einzelheiten ausgezeichnet. So unsicher schreitet ein alter Mann über die Schwelle, so ist die Haltung eines vom Schmerz Gebrochenen, und so stumpfsinnig ehrbar gehen Dörfler zum Leichenbegängnis. Kampf hat ein besonders scharfes Auge für das Menschliche; aber er zeigt diesen Vorzug im gegebenen Falle mit zu starker Betonung, und daher

Abb. 47. Studie zur Theaterloge. 1904. (Zu Seite 54.)

bleibt die feinere Wirkung aus. Der vom Maler ausgehende Befehl an den Betrachter des Bildes: Du sollst angesichts solcher Trauer auch ergriffen sein! erregt so etwas wie Verstimmung.

Nach dem im Jahre 1898 entstandenen „Abschied" gab Kampf das Bildermalen für einige Zeit auf. Wichtigere Aufgaben beschäftigten ihn. Die Stadt

Abb. 48. In der Loge. 1904 (Zu Seite 54.)

Altona hatte einen Wettbewerb ausgeschrieben für die Ausschmückung ihres Rathauses, und Kampf, den es reizte, nach dem Vorgange Rethels große Wandflächen malerisch zu bewältigen, säumte nicht, in die Schranken zu treten. Obwohl seine Entwürfe starke Anerkennung fanden, erhielt doch nicht er den Auftrag, sondern ein anderer Maler. Die schönen Entwürfe Kampfs wurden später von der National-Galerie erworben. Gleichzeitig war er mit der Ausführung eines großen Auftrages beschäftigt. Der Landrat Freiherr von Coels und der „Kunst-

Abb. 49. Studie. 1905.

verein für Rheinland und Westfalen" hatten es durchzusetzen gewußt, daß der Künstler mit der Ausschmückung des Sitzungssaales im Aachener Kreishause betraut wurde. Aus der Erwägung heraus, daß in ein neues Bauwerk, das dem Leben und den Bedürfnissen des Volkes Rechnung trägt, zu dem aber nicht Vorgänge aus vergangenen Jahrhunderten oder irgendwelche pompöse und unverständliche allegorische Darstellungen gehören, hatte man Kampf anheimgestellt, in den gewünschten Fresken Motive aus der Gegenwart zu geben, die das soziale Wirken der Kreisbehörde zur Anschauung bringen sollten. Man hätte keinen geeigneteren Künstler wählen können als den Maler, den die Wirklichkeit und das Leben der Menschen in ihr von Anfang an am meisten angezogen hatten und der von je bestrebt war, volkstümliche Kunst zu machen. Kampf stellte in seinen Fresken die Leistungen des Volkes und die des Staates nebeneinander, zeigte jenes bei der Arbeit, diesen in seiner fürsorglichen Tätigkeit. Es ist jammerschade, daß man den braven Leuten, die den Maler „akademisch" schelten, die schönen Fresken im Aachener Kreishause nicht vor Augen führen kann, um ihnen zu beweisen, daß ein Künstler, der das Leben so sorgsam beobachtet und treffsicher darstellt, unmöglich nach einem Schema arbeiten kann oder das von anderen Gesagte gefühllos nur wiederholt. Man sehe auf dem Fresko, das die Arbeit auf dem Acker darstellt, die Gestalt des seine Sense schärfenden und mit den schon heimkehrenden Nachbarn sprechenden Mähers oder die ältere Frau, die im Stehen eine Garbe bindet! (Abb. 34). Auf welchem anderen Malwerk ist man diesen beiden Erscheinungen schon begegnet? Oder wo findet man die drei nervigen Arbeitergestalten, die auf dem das industrielle Schaffen schildernden Fresko den schweren Eisenklotz aus dem Hochofen ziehen? (Abb. 30, 31 u. 35). Allerdings kommt auch in Menzels „Eisenwalzwerk" das Motiv des sich im Bottich waschenden Arbeiters vor; aber die Gestalt bei Kampf ist doch nichts weniger als eine Wiederholung der Menzelschen. Und wer ehrlich urteilt, muß zugeben, daß das Kampfsche Fresko allein schon als Komposition, als zusammengefaßte Darstellung der Arbeit in einem Hochofenwerk die Menzelsche Schöpfung weit hinter sich läßt. Welch ein Schwung, welche großartige, monumentale Auffassung des Geschehens! Arbeiterkinder haben vor Kampf Knaus, Liebermann u. a. auch gemalt, ebenso gibt es

Abb. 50. Die Schwestern. 1904. Mit Erlaubnis der Photographischen Gesellschaft, Berlin. (Zu Seite 56.)

auf Bildern älterer Maler Invaliden. Was — so kann man sagen — ist überhaupt noch niemals gemalt worden? Aber so wie Kampf die Art der Fürsorge in einem Kinderheim (Abb. 36) zur Darstellung gebracht, hat man es vor ihm doch nicht getan, und wie fein beobachtet sind seine Kinder! Obgleich sie die Sprößlinge moderner Fabrikarbeiter sind, liegt doch etwas von der Unschuld und Poesie Ludwig Richterscher Gestalten auf ihnen, und auch etwas von der zu Herzen sprechenden Einfachheit des Ausdrucks, die dessen Kindern zu eigen ist. Ähnliches gilt von dem Bilde „Altersfürsorge" (Abb. 37). Dem Liebermannschen „Altmännerhaus" ist Kampf weit aus dem Wege gegangen; denn er sah nicht alte holländische Seeleute, sondern Kriegsinvaliden und bresthaft gewordene Arbeiter, die der Frühling mit seiner Sonne und seinem Knospen vor die Tür ihres Asyls gelockt hat. Wie wenig Kampf um Vorbilder für diese Freskomalerei im Kreishause zu Aachen sich gekümmert hat, beweist nichts so deutlich wie die Allegorie des Frie-

Abb. 51. Studienzeichnung zum Gemälde „Die Schwestern". (Zu Seite 57.)

dens, die er zur Betonung einer Tür im Saale des Hauses geschaffen. Das hätte jeder „akademisch" gerichtete Maler wahrscheinlich besser gemacht. Diese geflügelte und bis auf eine entblößte Brusthälfte reichlich bekleidete, mit segnender Gebärde dahinschwebende junge Frau, hinter der ein geharnischter Ritter mit erhobenem Schwert erscheint, tut zwar als Dekoration ihre Pflicht, steht aber in einem gewissen inneren Widerspruch zu der realistischen Tendenz der Gesamtleistung.

Abb. 52. Studienzeichnung.

Die Fresken im Aachener Kreishause beschäftigten den Künstler etwa vier Jahre lang, von 1898 bis 1902. Inzwischen erfolgte seine Berufung an die Berliner Akademie zur Übernahme eines Meisterateliers. Da ihn der größere Wirkungskreis reizte, zögerte er nicht, das ihm vom Kultusministerium angetragene Amt zu übernehmen, und siedelte nach der Reichshauptstadt über. Es war nicht ganz leicht für ihn, auf dem neuen Boden Platz zu gewinnen. Der Direktor der Akademie, Anton von Werner, sah in dem gegen seinen Willen berufenen Lehrer einen gefährlichen Konkurrenten und bog der Gefahr sofort dadurch vor, daß er den neuen Mann dem Kaiser verdächtig machte, indem er unter Hinweis auf Kampfs Bild „Die letzte Aussage" dem Monarchen die Meinung beibrachte, ein überzeugter Sozialdemokrat sei in den Lehrkörper der Akademie eingedrungen. Es hat lange Jahre gewährt, bis der Kaiser das auf diese Weise hervorgerufene Mißtrauen gegen die Person des Künstlers fallen ließ, obwohl Kampf durch

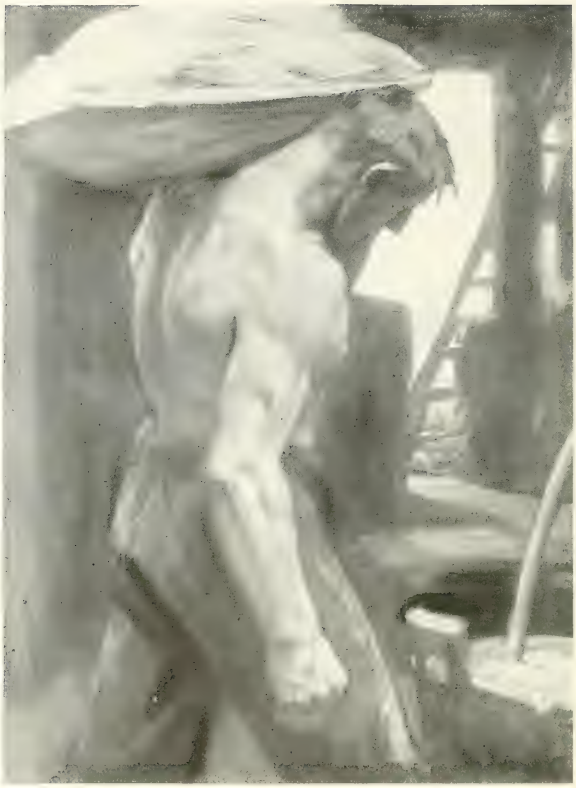

Abb. 53. Studie zum Magdeburger Freskogemälde. 1905. (Zu Seite 65.)

ein für die Harward-Universität gemaltes Bildnis Wilhelms II. bewiesen hatte, daß ihm das Verständnis für die Aufgaben des Königtums keineswegs fehle. Die dem Parteigetriebe fernstehenden Berliner Künstler indessen verkannten den Vorteil des Erscheinens einer so tatkräftigen Persönlichkeit in ihren Reihen keinen Augenblick. Doch erst nach und nach trat Kampfs Wirken in den Vordergrund. Beschäftigten ihn zunächst doch noch die Aachener Fresken, deren eines 1901 von ihm als Gemälde unter dem Titel „Das Walzwerk" mit einigen Abweichungen wiederholt wurde. Auch an kleineren Gelegenheitsbildern — „Fischerhafen in Altona", 1899 (Abb. 8), „Bildnis des Sohnes Herbert" (1900) — fehlt es nicht. Kaum waren die Arbeiten für Aachen beendet, als Kampf beauftragt wurde, ein neues Fresko für das Marien-Gymnasium in Posen zu schaffen: „Deutsche Mönche verbreiten das Christentum in Polen" (Abb. 38). Das war nun einer der üblichen Aufträge für die Historien- und Wandmalerei, mit denen man damals

Abb. 51. Am Teetisch. (Die Gattin des Künstlers.) 1905. (Zu Seite 59.)

im Deutschen Reich freigebig genug umging. Kampf hat den ihm erteilten seiner Begabung entsprechend gut gelöst, ohne grade etwas Überraschendes und Neues zu bieten. Wenn nicht ein paar slawische Typen unter den andächtigen Zuhörern zu bemerken wären, könnte die Darstellung ebensogut ein Bekehrungswerk bei den Galliern, den Sachsen, Wallisern oder irgendeinem anderen heidnischen Volksstamm anschaulich machen. Aus solchem regelrecht akademischen Vorwurf läßt sich vielleicht wirklich nicht viel machen, und es ist begreiflich, daß der Maler nach dieser ihm zur Äußerung seiner Eigenart wenig Gelegenheit bietenden Arbeit sich wieder Themen zuwandte, die ihn kräftig anzogen. Das Posener übrigens auf Leinwand gemalte Bild wurde 1902 begonnen und 1903 vollendet.

Inmitten der preußischen Residenzstadt, bei Besuchen der preußischen Königsschlösser war dem Künstler doch noch einmal die Gestalt des großen Königs lebendig geworden. Er hatte ihn als Kriegshelden gemalt, als den mit Kühnheit und Energie geladenen Feldherrn, er wollte ihn nun auch als Menschen schildern und wählte dafür die von den Biographen Friedrichs des Großen berichtete Episode,

daß der König nach der Rückkehr aus dem Siebenjährigen Krieg in der Schloßkapelle zu Charlottenburg ganz allein für sich ein feierliches Tedeum von seinen Hofmusikern und Sängern habe aufführen lassen. Unsichtbar für die an der Musik Beteiligten habe der hartgeprüfte Monarch in einem dunklen Winkel der Kapelle gesessen und mit Tränen dem Allmächtigen seinen Dank dargebracht (Abb. 43). Nun ist es gewiß schwer für einen Maler, ein seelisches Erlebnis, eine Gemütsbewegung anschaulich zu machen, ohne den Ausdruck nach einer gewissen Richtung hin zu übertreiben. Kampf ist der Klippe ungewöhnlich glücklich ausgewichen. Es ist ihm gelungen, in der Erscheinung Friedrichs den einsamen Menschen, den Mann, der großen, unbegreiflichen Geschehnissen nachsinnt, den königlichen Denker und den vor seinem Gott sich beugenden und ihm still dankenden Herrscher in eines zu fassen. Er hat den innerlich ergriffenen großen König wundervoll geträumt und die Kraft und Fähigkeit gehabt, diesen Traum — man möchte sagen: in vollster Naturwahrheit — wiederzugeben. Er zeigt in diesem Bilde eine psychologische Tiefgründigkeit, die höchster Anerkennung wert ist. Und noch etwas muß zu Kampfs Ruhme gesagt werden: Das Bild bedarf keiner Unterschrift, keines Kommentars. Jeder Preuße, jeder Deutsche, ja jeder gebildete Ausländer weiß, was der Künstler hat darstellen wollen und dargestellt hat. Und als Malerei, als Harmonie von Farben, Licht und Schatten, besteht dieses Bild vor jedem kritischen Urteil. Wenn es im Gegensatz zum erdachten Historienbild gefühlte Historienbilder gibt — hier ist ein solches.

Es ist auffallend, wie lebhaft Kampf seit Beginn des neuen Jahrhunderts physiognomischen Beobachtungen sich hingibt. Im gleichen Jahr wie das Friedrichsbild, also 1903, entstand die „Spielpause" (Abb. 46), das Bild des Guitarrespielers, der, sein Instrument im Arm und auf seine Nummer wartend, dem Vortrage irgendeines anderen Künstlers oder einer Künstlerin lauscht. Die halb belustigte, halb kritische Miene, mit der er es tut, die selbstvergessene Haltung sind köstlich. Ein schnell vorübergehender Ausdruck kann nicht gut überzeugender wiedergegeben werden. Auch als malerische Leistung mit der doppelten Beleuchtung von vorn und von dem Fenster im Hintergrund her ist das Bild höchst bemerkenswert. Nicht ganz so sinnfällig tritt das physiognomische Element bei dem „Lachenden Philosophen" (Abb. 42) hervor, weil es durch die rauschende Farbigkeit des gestickten Priestermantels, in dem der schmunzelnde alte Herr erscheint, etwas verdeckt wird; aber auch hier ist ein eigener Typus, eine Mischung von Behaglichkeit, Schlauheit und ein wenig Bosheit, mit großem Gelingen zur Darstellung gebracht.

Der interessanten Persönlichkeit des Musikanten aus der „Spielpause" begegnet man auch in dem im folgenden Jahre entstandenen großen Bilde „In der Loge" (Abb. 47 u. 48) in der Gestalt des im Hintergrunde der Loge stehenden und in vorgeneigter Haltung auf die dem Betrachter des Bildes unsichtbaren Bühne blickenden eleganten Herrn im Frack. Kampf scheint das Motiv zu dieser Schöpfung in einem Pariser Varietétheater gefunden zu haben. Es mag ihm als Beleuchtungsproblem aufgefallen sein. Das von der Bühne her in den verdunkelten Theaterraum dringende Licht trifft zunächst in einer Parterreloge zwei hinter der Brüstung stehende mit gelber Seide bespannte Vorsatzschirme, dann auf eine in

Abb. 55. Verkündigung. 1906. (Zu Seite 61.)

großer Toilette befindliche sitzende junge Dame mit mächtigem hellem Stoffhut und landet schließlich auf der weißen Hemdbrust des hinter ihr stehenden Herrn. Man weiß, daß diese Art Licht den Gesichtern, die es scharf trifft, nicht gerade zum Vorteil gereicht, sondern ihnen leicht etwas Maskenhaftes verleiht. Darum wirkt auf diesem Bilde auch der mehr im Halblicht bleibende Kopf des Kavaliers wesentlich besser als der der Dame. Aber es handelt sich ja hier nicht um Bild-

nisse, sondern um die Wiedergabe eines Eindrucks, der den Maler gefesselt und den er mit großem Gelingen festgehalten hat. Um die Zeit der Entstehung dieses Bildes liebte man solche Vorwürfe. Degas, Renoir, Besnard u. a. haben Ähnliches gemalt; doch hütete sich Kampf vor jeder Anlehnung. In der eigentlich rein naturalistischen Komposition und in der malerischen Idee — Harmonie von Gelb, Weiß und Schwarz — ging er seinen eigenen Weg.

Im Jahre 1904 erscheint er mit dem erfolgreichsten seiner Bilder „Die Schwestern" (Abb. 50) auf der Großen Berliner Kunstausstellung, als deren Präsident er gleichzeitig fungierte. Es ist ersichtlich mit dem Blick auf Velazquez entstanden, wenigstens soweit es sich um die dem Werke zugrundeliegende Farbenidee handelt; denn genau wie gewisse Schöpfungen des großen Spaniers ist das Bild auf den Akkord von Schwarz, Grau und Rosa aufgebaut. Als Pointe dient Kampf der Glanz der Silberlitzen an den Kleidern der Kinder. In Berliner Künstlerkreisen wurde damals erzählt, daß dieses Bild die Veranlassung dazu geworden sei, daß Kaiser Wilhelm II. den Künstler zu schätzen begann. Kampf hatte als Präsident der Ausstellung die Pflicht, den Monarchen bei deren Besichtigung durch die wichtigeren Säle zu führen. Als der Kaiser den Saal betrat, in dem Kampfs Gemälde „Die Schwestern" hing, rief er in seiner impulsiven Art sofort aus: „Donnerwetter, wer hat denn dieses scheußliche Bild gemalt?" Worauf Kampf mit einer lächelnden Verbeugung nichts anderes erwidern konnte als: „Ich, Majestät." Eine für den Monarchen höchst peinliche Antwort; doch faßte dieser sich schnell und milderte seine scharfe Äußerung, indem er hinzufügte: „Ich meine natürlich den häßlichen alten Kerl da vorn." Aus dem Gefühl heraus, daß er unabsichtlich einen von der Allgemeinheit hochgeschätzten Künstler beleidigt habe, behandelte er Kampf von da ab entschieden wohlwollend; verhinderte aber doch den Ankauf des Bildes für die Nationalgalerie. Das Bild hatte das verdammende Urteil tatsächlich nicht verdient. Es ist eine hervorragende malerische Leistung, breit und sicher auf die Leinwand gesetzt und von starker Wirkung. Auf einer kleinen, hinten durch Vorhänge abgeschlossenen Bühne, die anscheinend in einer Schaubude aufgeschlagen ist, stehen nebeneinander

Abb. 56. Studie. 1906. (Zu Seite 102.)

Abb. 57. Knabenbildnis. 1907. Ausschnitt. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 72.)

zwei Mädchen im Kindesalter, die eine in einem rosa, die andere in einem grauen, langen Kleidchen und singen zur Guitarrebegleitung eines gleichfalls singenden, älteren Mannes, der vor der Rampe steht. Aus der Dämmerung des Raumes leuchten blaß die Gesichter der Kinder, ihre Kleider und die Litzen daran. Unübertrefflich gut beobachtet sind die beiden Mädchen und die Art, wie sie Eingelerntes, vielleicht sogar Eingeprügeltes mechanisch vortragen. Ob der Mann da vor ihnen der Vater oder nur der Dresseur ist, läßt sich nicht unterscheiden; aber so recht paßt diese realistisch aufgefaßte Figur nicht zu den Erscheinungen der Kinder. Sie ist nicht unwahr, jedoch als Gegensatz nicht kräftig genug. Das Bild würde vermutlich mehr befriedigen, wenn der Künstler an diese Stelle eine burleske Gestalt oder eine humoristisch umschriebene hingesetzt und so dem aufgeputzten Elend der Kinder einen versöhnenden Gegensatz geschaffen hätte. Aber an fertigen Kunstwerken ist nichts zu ändern, und so muß man sich damit abfinden, daß diese „Schwestern" als Malwerk von unantastbarer Vorzüglichkeit und den besten Bildern zuzuzählen sind, die Anfang des Jahrhunderts in Deutschland gemalt wurden. Daß Kampf selbst für ein Bild, das scheinbar unter einem unmittelbaren Eindruck entstanden ist, allergründlichste Einzelstudien vor der Natur macht, beweist die hier wiedergegebene Zeichnung (Abb. 51).

Abb. 58. Studie eines Stromers. 1907. (Zu Seite 104.)

Unentwegt und unbekümmert darum, was andere Maler in seiner nächsten Umgebung schaffen, setzt der Künstler seine Bemühungen um psychologische Menschenschilderung fort. Ganz von selbst ergeben sich daraus Bilder, in denen etwas erzählt wird. Warum sollen gute Malerei und Erzählung nicht zusammengehen? Haben nicht Rembrandt und Velazquez und sogar Delacroix und Courbet in ihren Bildern erzählt? Die Hauptsache ist, daß der Erzähler seine Sache nicht schlechter macht als der Maler, seine Aufgabe ebenso ernst nimmt wie dieser. Kampf ging es jetzt darum, Seelenzustände mit den Mitteln seiner Kunst zur Darstellung zu bringen. Daß ihn des Belgiers Charles Hermans „Aube" schon als jungen Menschen angezogen, war bereits erwähnt. In dem Bilde „Vor dem Theater"

(Abb. 26) hatte er das Thema des Belgiers leicht variiert behandelt. Es galt nun, den Gegensatz von arm und reich, von der Drohne und der Arbeitsbiene neu zu fassen. Es schwebte ihm eine Art Ausgleich vor. Wer lindert die Armut? Der Wohltätige, der von seinem Überfluß den Bedürftigen gibt. Kampf hatte ein Erlebnis in dieser Richtung gehabt. Als er einmal während eines Besuches in Paris am frühen Morgen an den Markthallen vorüber gegangen war, hatte er einen Auflauf von Menschen beobachtet. Eine Arbeiterschar umdrängte eine jener braven Frauen, die eine Morgensuppe für die gleich nach Mitternacht ihr Tagewerk in den Markthallen beginnenden Reinigungsleute, Transportarbeiter und die aus den Vororten heranziehenden kleinen Händler bereit halten. Und inmitten dieser Arbeiter hatte er ein paar elegante Leute erblickt, die von irgendeinem spät zu Ende gegangenen Vergnügen zu Fuß heimkehren mochten. Zwei Herren und eine Dame waren vor dem großen Suppenkessel, aus dem die um das Wohl der Markthallenbediensteten besorgte Frau unermüdlich Schale um Schale füllte, stehen geblieben und ließen auf ihre Kosten den herumstehenden Arbeitern Suppe reichen. Diesen Tatbestand machte Kampf zur Grundlage seines Bildes „An den Hallen in Paris" (Abb. 23). Was den Maler in ihm gereizt hatte, war die Morgenstimmung, das kühle, blaugraue Licht, das alles umdämmerte, den Menschenschilderer hatten die Gesichter der Arbeiter angezogen, in denen Erstaunen, bescheidenes und unbescheidenes Verlangen oder stille Wünsche sich spiegelten. Der eine Herr im hellbraunen Überzieher, anscheinend erfahren im Wohltun, gibt der Suppenverkäuferin bestimmte Anweisungen, der andere jüngere zieht seine Börse, um eine Bettlerin zu befriedigen; die Dame, an die Berührung mit niederem Volke nicht gewöhnt, schmiegt sich etwas ängstlich an ihn. In dem blauen Seidenfutter ihres grauen Capes gipfelt die Farbenidee des Bildes. Ohne Zweifel besitzt die Leistung des Künstlers große Vorzüge; aber die Pointe der Erzählung ist schließlich doch nicht schlagend genug, um eine kräftige Wirkung hervorzurufen. Die Wohltätigkeit erscheint in diesem Falle mehr als eine Art Einfall oder

Abb. 59. Der Artist. 1907. (Zu Seite 72.)

Laune denn als eine mit Bewußtsein ausgeübte Tugend; sie mutet als Kompromiß an, und einem solchen fehlt jederzeit das Hinreißende. Man findet es ganz hübsch, daß die Nachtschwärmer ihr gutes Herz zeigen, doch kaum nötig, besonderes Aufheben davon zu machen. Das ist eine Großstadtepisode ohne Be-

Abb. 60. Aachener Bürger bitten General Jourdan um Schonung der Stadt. 1905. Aachen Museum. (Zu Seite 64.)

deutung, nicht wert, in Lebensgröße verherrlicht zu werden. Charles Hermans' „Morgendämmerung" hat einen Zug ins Dramatische, und der fehlt der Kampfschen Schöpfung. Über diesen Mangel vermögen weder vortreffliche psychologische Beobachtungen, noch malerische Vorzüge zu trösten.

Sehr viel mehr Sympathien gewann Kampf sich mit dem Bildnis seiner schönen Gattin von 1905 (Abb. 54), die in gelber Robe „Am Teetisch"

Abb. 61. Otto I. und Edith betreiben die Befestigung von Magdeburg. 1906. Magdeburg, Wandgemälde im Kaiser Friedrich-Museum. (Zu Seite 65.)

sitzt, und mit dem er bewies, daß er als Bildnismaler nicht hinter den großen Pariser und Newyorker Modeporträtisten steht, ja daß er diesen insofern überlegen ist, als bei ihm nicht die blendend gemalte Toilette, sondern der sorgfältig herausgearbeitete Frauencharakter das Wesentliche eines Damenporträts bildet. Nach dem geringen Erfolge des Pariser Hallenbildes scheint der Künstler das Bedürfnis gefühlt haben, der Mitwelt zu zeigen, daß es ihm nicht an der Fähig-

Abb. 62. Otto I. und Adelheid nehmen Abschied vom Grabe Ediths. 1906.
Magdeburg, Wandgemälde im Kaiser Friedrich-Museum. (Zu Seite 65.)

keit fehle, auch nach den höchsten Kränzen zu greifen. Er malte 1906 eine „Verkündigung" (Abb. 55), ein dem Umfange nach kleines Bild, aber eines, das neben den vorzüglichsten Darstellungen des gleichen Gegenstandes genannt zu werden verdient, auch wenn man an Rembrandt und Uhde denkt. Wie der von himmlischem Licht umflossene, weißgewandete Himmelsbote auf nächtlichem Feld vor den überraschten, erschreckten und staunenden Hirten steht, die frohe Botschaft ihnen verkündet und auf den Stern über Bethlehem weist, das hat ganz das

Wunderhafte und Bezwingende, das der gläubige Christ aus den Worten des Evangeliums heraushört. Das ist nicht Theater, sondern Empfindung. Wie verkörpertes Gotteslicht steht der Engel vor der Hirtenschar, das die verwitterten Köpfe und schwieligen Hände beleuchtet. Mit vollendeter Meisterschaft ist die innerliche Erregung und Bewegung der Menschen zum Ausdruck gebracht. Die breite, wuchtige und tonige Malerei macht diese „Verkündigung" auch für den, der dem Inhalt des Bildes gleichgültig gegenübersteht, zu einer bemerkenswerten Leistung.

Abb. 63. Studie für das Mittelbild des Magdeburger Museums. 1905. (Zu Seite 65.)

Im gleichen Jahre erhielt Kampf von seiner Vaterstadt Aachen den Auftrag, für das Museum ein Bild mit einem Vorgang aus deren Geschichte zu malen. Die Stadt war während der Revolutionskriege in starke Bedrängnis geraten und sollte auf Beschluß des Pariser Nationalkonvents geplündert und niedergebrannt werden. General Jourdan, der in Herve in Quartier lag, hatte den Befehl dazu bereits erhalten. Um das drohende Unheil abzuwenden, beschlossen die Aachener Bürger eine Deputation an den feindlichen Heerführer zu senden, die um Schonung der Stadt und des Eigentums der Einwohner bitten sollte. Ein kühner Bürgersmann mit Namen Vossen übernahm es, in die Höhle des Löwen zu gehen und ritt mit einem Magistratsbeamten und einem alten Stadtdiener ins feindliche Lager hinüber, um den Stadtschlüssel

Abb. 64. Otto I. zieht als Sieger über die Slawen und Wenden in Magdeburg ein. Magdeburg, Wandgemälde im Kaiser Friedrich-Museum. (Zu Seite 65.)

als Zeichen der Unterwerfung dem General zu überreichen und im übrigen Gnade zu erflehen. Der Empfang war übel genug. Anstatt der Bitte Vossens Gehör zu geben, überhäufte der General ihn mit Vorwürfen darüber, daß die Aachener bei dem Durchzug der Franzosen durch die Stadt im Jahre vorher sich sehr übelwollend gezeigt hätten, und daß die Stadt für die auf die französischen Soldaten damals abgegebenen Schüsse aufs strengste bestraft werden müsse. Überdies verbitte er sich die Störung; denn er sei, wie man sehe, eben mit seinen Freunden beisammen. Vossen wollte sich schon zurückziehen, als ein Offizier der Revolutionsarmee mit Namen Mariette ins Zimmer trat. Er hatte längere Zeit in Aachen gelebt, kannte Stadt und Bürger und empfand Wohlwollen für beide. Seinen Vorstellungen gelang es, den aufgeregten Jourdan zu beruhigen und das Verhalten der Aachener durch gute Gründe zu rechtfertigen. Der General begnügte sich mit einem feierlichen Einzug und Empfang und verzichtete auf Plünderung und Zerstörung der Stadt. Den unholden Empfang der Aachener Abgesandten durch den Grafen Jourdan wählte Kampf zum Gegenstand seines Bildes (Abb. 60). Er schildert in einigen vorzüglich gegebenen Typen den Lottergeist des französischen Heeres. Man vergnügt sich im fremden Quartier mit Wein und Weibern und ist, wie noch heut, für rücksichtslose Vernichtung aller feindlichen Hilfsmittel und Güter. Es war ein geistvoller Einfall Kampfs, die farbige Melodie seines Bildes auf das Blau, Weiß, Rot der Trikolore zu stimmen und diese Farben durch das Blaugrau der Wand in Harmonie zu halten. Die Episode selbst konnte dem Künstler nicht viel Reizvolles bieten. Der von dem Machthaber mit Vorwürfen überhäufte Abgesandte der Stadt, der so verschüchtert den symbolischen Schlüssel dem Erzürnten hinhält, ist nicht gerade geeignet, sympathisch oder bedeutend zu wirken. So blieb Kampf kaum etwas anderes übrig, als den Schwerpunkt seines Bildes auf die französische Seite zu legen, auf die Schilderung der schon stark angezechten Tischgesellschaft. Daß er kein Kostümstück daraus gemacht, sondern sich angelegen sein ließ, Menschen von etwas verwilderter Sitten zu schildern, muß ihm als Verdienst angerechnet werden. Prachtvoll ist der Typus des gealterten Genußmenschen in dem neben dem Frauenzimmer sitzenden General getroffen, und auch dieses stimmt als Erscheinung und Charakter unübertrefflich in dieses Zeitmilieu. Nicht weniger gelungen ist die Figur Jourdans, der dem erschreckten Vossen seine Sätze ins Gesicht schleudert. Wieviel mehr geschichtlicher Geist steckt doch in diesem Bilde als in Pilotys großen, rohgemalten Schinken! Es ist auch ohne Kommentar verständlich und vor allen Dingen ein ausgezeichnetes Malwerk.

Die ebenfalls im Jahre 1905 begonnenen Wandgemälde für das Museum zu Magdeburg gehören schließlich auch zur Geschichtsmalerei; es ist indessen an sie ein anderer Maßstab anzulegen als an Tafelgemälde; denn sie sind mit Rücksicht auf eine gegebene Architektur ausgeführt. Das Thema war im allgemeinen gegeben, und es blieb die Aufgabe des Malers, die darin liegenden künstlerischen Motive für die vorhandenen Wandflächen so auszunützen, daß sie nicht allein dem Raume zur Zierde gereichen, sondern ihn auch in gewisser Weise gliedern. Der „Magdeburger Saal", der durch zwei Stockwerke reichende mächtige Repräsentationsraum des Magdeburger Kaiser Friedrichs-Museums, sollte an seiner Hauptwand

Abb. 65. Erinnerung an Antwerpen. 1913. (Zu Seite 92.)

einen Bilderschmuck erhalten, der die Beziehungen des Kaisers Otto des Großen zur Stadt anschaulich machte (Abb. 61 bis 64 u. 66). Es war nun an dem Künstler, die darstellungswürdigen Höhepunkte aus diesen Beziehungen zu finden. Der deutsche Kaiser gilt als Begründer der Stadt, die seine Gattin, die englische Königstochter Edith, bei ihrer 929 erfolgten Vermählung in Gestalt eines unscheinbaren Burgfleckens an der Elbe als Morgengabe erhalten hatte. Um den Ort gegen die Überfälle der zwischen Elbe und Oder hausenden Wenden zu schützen, ließ Otto ihn bald nach seiner Thronbesteigung mit einem festen Mauerwall umziehen. Daher wählte Kampf als Motiv für das erste Bild des aus drei Teilen bestehenden Wandschmuckes eine Besichtigung der Bauarbeiten durch den jugendlichen Kaiser und seine Gemahlin Edith. Otto war aber auch ein gewaltiger Kriegsheld, der mit starker Hand und immer bereitem Schwert ein einheitliches deutsches Reich erschuf und zugleich Italien beherrschte. So stellt ihn Kampf als den Sieger über die Slawen und Wenden dar, der die gefangenen Häuptlinge bei seinem Einzuge in Magdeburg, in dessen Dom die jugendliche Edith schon seit fast zehn Jahren begraben lag, im Triumphe mit sich führt. Im dritten Bilde zeigt der Künstler den großen Kaiser kurz vor seinem Ende, wie er, früh gealtert, mit seiner zweiten Gattin, Adelheid der Heiligen, der Witwe König Lothars von Italien, betend Abschied nimmt von Edith, dem geliebten, früh dahingeschiedenen Weibe seiner Jugend. Hinter ihm steht sein Sohn und Mitkaiser Otto mit der jungen griechischen Gattin Theophano.

Obgleich die drei Bilder durch gemalte Umrahmungen getrennt sind, so bilden sie doch insofern eine Einheit, als sie in den Farben, in der Linienführung, der Raumaufteilung aufs sorgsamste aufeinander gestimmt sind. Der Einzug des Kaisers, das größte der drei Gemälde, ist auch koloristisch der Mittelpunkt der Komposition durch den leuchtend roten Mantel Ottos. Dieses Rot klingt in den Seitenbildern leise ab, während ein bläuliches Weiß in den Gewändern allen drei

Abb. 66. Studie für Magdeburg. (Zu Seite 65.)

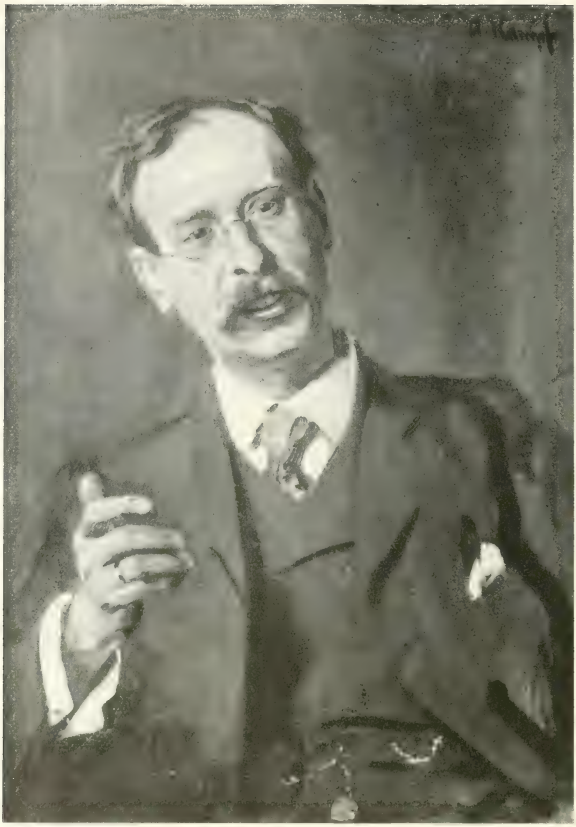

Abb. 67. Herrenbildnis. 1906. Birmingham, Sammlung Ellenberger. (Zu Seite 69.)

Bilder gemeinsam ist und gewissermaßen die Gliederung der Wandfläche besorgt. Und der in nüchterner Tagesbeleuchtung stattfindende Einzug des Kaisers vermittelt zwischen dem frühlingshellen Bilde der Baubesichtigung und dem zwischen Tageslicht und Kerzenschein gestellten des betenden Herrscherpaares. Nach seiner Gewohnheit hat Kampf auch diesen Szenen einer tausend Jahre zurückliegenden Zeit den stärksten Schein des Wirklichen gegeben, was vielleicht nicht im Einklang steht mit den ungeschriebenen Gesetzen der Wandmalerei, jedenfalls aber eine starke Wirkung hervorbringt. Eine Fülle von Gestalten ist ersichtlich nach dem Leben geschaffen. Man betrachte nur die Bauhandwerker auf dem ersten Bilde, die gefangenen Wendenfürsten im Siegeszuge des Kaisers, unter denen besonders der bierbäuchige vor dem Pferde Ottos auffällt, und die Chorknaben im Gruftbilde. Weniger Lebensfülle haben die Hauptpersonen, die vom Künstler erfunden werden

Abb. 68. Spanische Tänzerin. 1907. (Zu Seite 73.)

mußten, nur das am Grabe Ediths kniende Herrscherpaar — der tieferschütterte Kaiser und die mit versteinertem Gesicht gedankenlos in Gebetstellung verharrende Adelheid — atmet Wirklichkeit und hat etwas sehr Überzeugendes. Auch in der Linie gehen alle drei Gemälde wundervoll zusammen. Aufstieg, Höhe und Niedergang sind durch das Mittel der Zeichnung vollkommen charakterisiert. Die gestaltende Phantasie Kampfs feiert in diesen Wandbildern vielleicht ihren größten Triumph, und das Kaiser Friedrich-Museum zu Magdeburg besitzt in ihnen eine der bedeutendsten Schöpfungen des Künstlers.

Auch als Bildnismaler tritt Kampf in dieser Zeit stärker hervor. Er ist kein Neuling auf diesem Gebiete. Schon in Düsseldorf hatte er eifrig porträtiert. Es sei nur an das Bildnis Dr. Wolfgang von Oettingens, des Professors für Kunstgeschichte an der dortigen Akademie, erinnert. Es wurde 1894 gemalt und zeigt den Kopf des feinsinnigen Schriftstellers in scharfer Profilstellung gegen eine helle Tapetenwand, auf der die Totenmasken Goethes und Lessings hängen. Holbeins Erasmusbildnis scheint dem Maler in Gedanken vorgeschwebt

Abb. 69. Vor der Hufschmiede. 1909. (Zu Seite 76.)

zu haben; aber seine eigene Leistung ist so persönlich, so hell und frisch, daß nur die sorgsame Durchbildung aller Einzelheiten an die Art des großen deutschen Meisters erinnert. Seitdem Kampf dieses intime Porträt gemalt, hat er viel anderes gesehen und kennen gelernt. Liebermann, Corinth und Slevogt traten in Berlin in seinen Gesichtskreis. Er bemerkte, welche großen Erfolge sie mit ihren

Abb. 70. Das störrische Pferd. 1909. Straßburg, Museum. (Zu Seite 76.)

impressionistischen Bildnissen errangen, und mag geglaubt haben, zeigen zu müssen, daß auch er ähnliches schaffen könne, wenn er nur wolle. Aus dieser Erwägung heraus dürfte wohl das Herrenbildnis von 1906 (Abb. 67) entstanden sein. Man mag Zweifel hegen, ob es das letzte Ziel des Porträtisten ist, einen Menschen in einem vorübergehenden Zustand, sei es der äußerlichen Bewegung oder der inneren Erregung, wiederzugeben. Berühmte Bildnisse von Dürer und Holbein, von Rubens und Rembrandt, von Tizian und Velazquez sprechen dagegen und eigentlich nur eine beschränkte Zahl Frans Halsscher Porträts dafür. Selbst der Impressionist Manet hat nicht gerade Bildnisse mit „momentanem" Ausdruck gemalt. Aber auch bei Hals dürften die ein lebhaftes Mienenspiel zeigenden Porträts weniger einem künstlerischen Grundsatz ihre Entstehung verdanken als einer Notwendigkeit, indem der Maler sich zuweilen Köpfen gegenübersah, aus denen er

nur dann etwas machen konnte, wenn er sie in einer vorübergehenden seelischen Bewegtheit wiedergab. Deshalb hat er den nur hübschen Kavalier in der Wallace-Kollektion, die nur häßliche Hille Bobbe in der Berliner Gemälde-Galerie und andere brave, aber nach der geistigen Seite völlig uninteressante Leute lachend oder grinsend dargestellt. Fand er Charakterköpfe, wie man sie auf dem Doelenstück der Armenhaus-Vorsteher sieht, so hat er sich wohl gehütet, sie anders zu malen als es andere große Meister der Bildniskunst getan haben. Bedarf es denn bewegter Mienen, um einen Menschen seinem Charakter nach im Bilde darzustellen? Die sogenannten „sprechend ähnlichen" Porträts taugen selten etwas. Wenn der Maler nicht mehr in einem Gesicht zu finden weiß als einen lebendigen, diesem bei bestimmten Gelegenheiten eigenen Ausdruck, ist er sicher kein berufener Porträtist. Von dem darf mehr verlangt werden, nämlich eine zusammenfassende Darstellung des Wesens eines Menschen, zum mindesten aber die Hervorhebung eines dem betreffenden Menschen eigenen Charakterzuges. Wenn es allein um die einfache Wiedergabe der Gesichtszüge ging, wäre das Bildnismalen keine besondere Kunst. Ein Bildnismaler muß auf alle Fälle ein guter Psychologe sein, muß einen sicheren Blick dafür haben, welche geistigen Eigenschaften den zu malenden Menschen vor anderen auszeichnen. Indem er diese Eigenschaften auch Fernerstehenden sichtbar macht, beweist er seine Befähigung, ganz gleich, ob er das Ergebnis in der Art Holbeins oder Tizians zeigt. Es kommt also gar nicht darauf an, daß im Porträt ein momentaner Ausdruck festgehalten ist. Er mag es vielleicht im

Abb. 71. Generalleutnant von Lochow. 1909. (Zu Seite 78.)

Abb. 72. „Nutrimentum spiritus." 1909. Berlin, Wandgemälde in der Neuen Bibliothek.
Mit Erlaubnis der Photographischen Union in München. (Zu Seite 79.)

Sinne des Publikumsgeschmacks „ähnlicher" machen, besser sicherlich nicht. Von dieser Betrachtung aus wird man verstehen, weshalb Kampf für sein so lebendig wirkendes Herrenbildnis von 1906 kein besonderes Lob erteilt werden kann. Es bildet nur einen Beweis dafür, daß er sich auch in einer ihm sonst fremden Kunstsprache geschickt auszudrücken vermag. Es ist vielleicht besser als Liebermanns Porträt des Burgtheaterdirektors von Berger, weil er den Dargestellten nicht karikiert, auf eine ordentliche Kopfform und eine gutgemalte Hand gehalten hat; aber da er zum Bildnismalen eine ausgesprochene Begabung besitzt, wünscht man von ihm mehr als er hier gibt.

Als Porträtist hat Kampf auch den Vergleich mit namhafteren Meistern nicht zu scheuen. Als auf einer Ausstellung der Berliner Akademie der Künste sein „Knabenbildnis" von 1907 (Abb. 57) erschien, das sich jetzt im Besitz der National-Galerie befindet, hatte für diese Ausstellung Anders Zorn das bekannte und vielgerühmte Porträt seiner Gattin in rotem Kostüm eingeschickt. Beide Maler hatten sich die gleiche Aufgabe gestellt: Das durch seine Gewalt gefährliche Rot in Verbindung mit einer Menschendarstellung zu zeigen. Und so vollendet das Frauenbildnis des genialen Schweden — übrigens ein Freilichtporträt — auch erschien — die Kampfsche Leistung machte ihm eine gefährliche Konkurrenz. Es war nicht weniger virtuos gemalt, die gefährliche Farbe mit nicht geringerem Gelingen verwendet, als Menschendarstellung aber stand Kampfs Bild ohne Zweifel über dem Zorns. Es gab nicht wenige Maler und Kunstverständige, die Kampfs Leistung damals für die höherstehende erklärten. Und ist das Bildnis als Darstellung eines Kindes nicht unübertrefflich?

Kampf war übrigens 1907 zum Präsidenten der Akademie der Künste zu Berlin erwählt worden und begann, unterstützt von deren damaligem Sekretär Ludwig Justi, die Ausstellungen der Akademie auf ein höheres Niveau zu heben. Durch seine persönlichen Beziehungen zu auswärtigen Akademien und Künstlern gelang ihm das über Erwarten. Eine interessante Ausstellung nach der anderen wurde in den schönen Räumen der Akademie gezeigt, und selbst die sonst sehr zurückhaltenden Museen des Auslandes beteiligten sich an Kampfs Veranstaltungen. Es sei nur erinnert an die „Englische Ausstellung", die u. a. Meisterwerke von Reynolds, Romney, Morland, Constable und den noch nie auf dem Kontinent vorgeführten, jetzt nach Amerika verkauften „Blue boy" von Gainsborough brachte, an die „Französische Ausstellung" mit den kostbarsten Werken des Dix-huitième und an die „Amerikanische Ausstellung", die einen ziemlich vollständigen Überblick über die zeitgenössische Malerei des transatlantischen Weltteils bot.

Im ersten Jahre von Kampfs Präsidentschaft entstanden einige Bilder des Malers, zu denen er die Motive wohl auf einer Variétébühne gefunden, und die die Mitte halten zwischen Porträts und Studien. Da ist zuerst „Der Artist" (Abb. 59), der in einem weißen Trikot mit rosa Schurz vor einem grauen Hintergrunde steht. Mehr Körper als Kopf. Jener in seiner Vollkommenheit und Durchbildung war es vermutlich, der den Künstler zur Wiedergabe reizte. Man könnte von einem männlichen „Akt" sprechen, wenn nicht jenes seidenschimmernde Trikotgewebe den Körper umschlösse. Während die menschliche Haut aber das Licht zum großen Teil auffaugt, wird dieses von der künstlichen Um-

Abb. 73. Spanierin. 1914. (Zu Seite 92.)

hüllung zurückgeworfen. Es bot sich also für Kampf nicht nur Gelegenheit, seine Kenntnis der menschlichen Form zu zeigen, sondern auch seine Fähigkeit zur Lösung einer nicht ganz einfachen malerischen Aufgabe. Er hat diese ohne weiteres bewältigt und gleichzeitig bewiesen, daß er die Aktmalerei in einer Vollkommenheit beherrscht wie wenige andere Künstler in dieser Zeit. Daß seine Leistung mehr Achtung erweckend als anziehend erscheint, liegt an der zwar typischen, aber durchaus als Pose wirkenden Haltung des Kraftmenschen, und schließlich ist das Trikot auch eine Konvention, die als solche empfunden wird. Die lebhaft glänzende Silberlitze am Schurz des Artisten hebt diesen Eindruck noch besonders hervor. Aber trotzdem: eine Kampfs bewunderungswürdiges Können ins hellste Licht setzende Leistung. Wesentlich amüsanter ist die Studie der „Zirkusreiterin" (Abb. 32), und nicht nur als Gegenstand. Auch farbig mit dem abgewandelten Velazquez-Akkord von Rosa-Grau-Schwarz, dem dazugesetzten Braun und als rassige, treffsichere Malerei bietet sie große Schönheiten. Glänzend beobachtet ist die Theatergrazie der im Herrensattel sitzenden Artistin und die Wirkung der elektrischen Bühnenbeleuchtung auf Haut, Stoff und Fell. Im gleichen Sinne ist das Bild der „Spanischen Tänzerin" (Abb. 68) anzuerkennen und

Abb. 71. Die Tänzerin Ruth St. Denis. 1910. (Zu Seite 80.)

Abb. 75. Aktstudie. 1910. (Zu Seite 80.)

lobenswert. Auch nicht Natur, sondern raffiniertes Theater, im Kostüm mit dem aufreizend roten, dicht um den Körper gewickelten, langfransigen Schal, in der üppigen Schwenkung der Hüften, der koketten Armbewegung und dem grellgeschminkten Gesicht. Unerhört gut ist die Bewegung des Tanzens von Künstlern gegeben. Man sieht, daß das auch ohne Impressionismus zu erreichen ist. Vorzüglich getroffen ferner die ganze Variétébühnenstimmung, die effektvolle Beleuchtung, die Zigarettenatmosphäre und die die Begeisterung der Zuschauer andeutenden, der Tänzerin zugeworfenen Blumen. Diese Erscheinung ist vollkommen erlebt und mit Meisterschaft zur Darstellung gebracht.

Eine neue Bahn betritt Kampf 1909 mit dem Bild „Das störrische Pferd". Er scheint das Bedürfnis empfunden zu haben, den Zeitgenossen zu zeigen, daß es ihm weder an Fähigkeit noch an Kraft fehle, den flüchtigsten Eindruck festzuhalten, daß eine stürmische Bewegung sich nicht nur mit den Mitteln

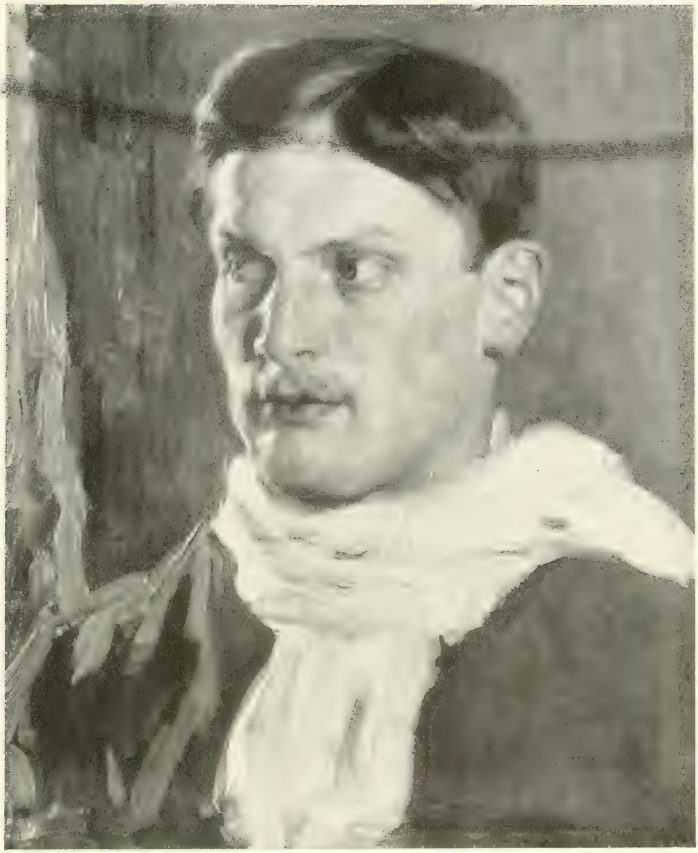

Abb. 76. Rennfahrer. 1912. Berlin, Kammersänger Michael Bohnen. (Zu Seite 84.)

der Farbe, sondern noch viel überzeugender durch die Linie wiedergeben lasse, daß man nicht die Form zu vernachlässigen brauche, um bewegtes Leben darzustellen. Liebermanns „Polospieler" und „Reiter am Strande" waren damals gerade in Mode. So mag Kampf auf den Gedanken gekommen sein, sich ebenfalls mit dem Pferde als Malobjekt zu beschäftigen. Natürlich fiel ihm nicht ein, die Tattersalltiere seines Kollegen noch einmal zu malen. Diese zahme Reiterei hatte nichts Anziehendes für ihn. Er wollte das temperamentvollste aller vierfüßigen Geschöpfe im stärksten Ausbruch seiner Kraft darstellen. Die beste Gelegenheit, Pferde jeder Art kennen zu lernen, ihr Wesen zu beobachten, schien ihm eine Hufschmiede zu sein. Also stellte er seine Staffelei vor einer solchen auf und beobachtete die Pferde, die zum Beschlagen dort hingebracht wurden. Tiere,

Abb. 77. Des Künstlers Sohn Otto. 1910. (Zu Seite 80.)

denen schon öfter Eisen untergelegt wurden, verhalten sich dabei ganz vernünftig. Sie lassen sich ruhig anketten, bleiben auch wohl ungefesselt stehen. Anders junge unerfahrene oder empfindliche Tiere. Sie sind kaum an die Kette der Schmiede zu bringen, bäumen sich, schlagen hinten und vorn aus und beißen wohl gar. Ein paar Leute gehören dazu, sie anzuketten und während des Beschlagens festzuhalten. Diesen wilden Widerstand der geängstigten Kreatur hat Kampf zunächst einmal mit wuchtigen, fabelhaft sicher zugleich Zeichnung gebenden Pinselhieben in dem Bilde „Vor der Hufschmiede" (Abb. 69) festgehalten. Für sein Gefühl aber war in dieser an und für sich glänzenden Leistung das Tier als Individuum, als organische Bildung zu kurz gekommen. Das war ja wohl der allgemeine Ausdruck des Widerstandes, aber nicht genug von der besonderen Schönheit des Tieres in solcher Situation. Daher setzte Kampf seine Bemühungen fort, und das Ergebnis davon war eines seiner stärksten Bilder „Das störrische Pferd" (Abb. 70), das ein Stallbursche vom Schmied oder von der Koppel heimführt. Man hat vor diesem Werke die Empfindung, daß der Maler seinen impres-

A. Kampf.

Abb. 78. Selbstbildnis des Künstlers vom Jahre 1912. (Zu Seite 84.)

sionistisch gesonnenen Kollegen damit habe eine Lehre erteilen wollen. Nämlich, daß man, um eine lebhafte Bewegung in Farben darzustellen, sein Bild nicht skizzenhaft unfertig lassen brauche, sondern es bis ins letzte ausführen könne, wenn man fähig sei, die Funktionsmerkmale der Bewegung an einem Körper zu erkennen und sie mit Sicherheit wiederzugeben. Es sei sehr einfach, wie Liebermann, die Bewegung eines Pferdes nur andeutungsweise zu zeigen, indem man sich allein auf die Richtigkeit der Silhouette stützt und von dem die Bewegung erzeugenden Spiel der Muskeln so gut wie nichts sehen läßt. Meister wie Rubens, Snyders und Delacroix hätten die stärksten Bewegungen in ihren Bildern vollendet zum Ausdruck gebracht, ohne die Form im einzelnen zu vernachlässigen. Es sei nur nötig, die Form so gut zu kennen und zu beherrschen wie sie, um zu dem gleichen Resultat zu gelangen. Und wie um zu beweisen, daß sein künstlerisches Vermögen ihm gestatte, mit seinen Leistungen auch in den Maßen den großen Meistern der Vergangenheit an die Seite sich zu stellen, malte er in Lebensgröße dieses wild sich aufbäumende und daherjagende Pferd, das von einem kräftigen

Abb. 79. Hirten in der Campagna. 1911. Berlin, Sammlung Louis Ullstein. (Zu Seite 84.)

Arm kaum im Zaume gehalten wird. Und gleichzeitig stellt er noch eine andere Art von Bewegung in dem laufend neben dem Pferde hochspringenden Terrier dar. Sehr schön in der Farbe — rot die Stalljacke des Burschen, schwarz das Pferd, weiß der Terrier und grau die Luft —, wuchtig und breit als Malerei, hat das Bild noch etwas, was allen impressionistischen Leistungen und auch denen Liebermanns fehlt, — es ist monumental, es hat Größe, nicht nur äußerlich, sondern von innen heraus. Bei allem momentanen Ausdruck ist das Wesen der Bewegung groß erfaßt und wiedergegeben. Bedeutender vielleicht bei dem Pferde als bei dem blonden Manne; aber das lag sicherlich in der Absicht des Künstlers und mindert den Wert seiner Schöpfung nicht im geringsten. Von den heut lebenden Malern wäre nicht einer imstande, Kampf dieses lebensprühende und doch auf die monumentale Wirkung hin komponierte Bild nachzuschaffen. Im gleichen Jahre entstand noch das Bildnis des Generalleutnants von Lochow (Abb. 71), ebenfalls eine glänzende Leistung nach der malerischen Seite sowohl wie als Persönlichkeitsschilderung. Man kann solche nicht leicht schlichter und zugleich eindringlicher geben. Nichts von Pose und Aufmachung! Dafür aber die ruhige, innere Sicherheit des preußischen Offiziers vom alten Schlage.

Schon im Jahre 1908 war Kampf mit den Vorarbeiten für ein großes Wandgemälde beschäftigt gewesen, das im neuen Berliner Bibliotheksgebäude in

der Dorotheenstraße die Erinnerung an das alte von Friedrich d. Gr. geschaffene am Opernplatz (jetzt Kaiser Franz Josephs-Platz) wach erhalten sollte. Ein Jahr später bereits legte er die letzte Hand an das Werk, zu dessen Ausführung sicher kein anderer mehr berufen war als er. Die Aufgabe war, bildlich die Übergabe des alten Bibliotheksgebäudes mit der viel bespöttelten Inschrift: „Nutrimentum

Abb. 80. Erinnerung an Antwerpen. 1912. Berlin, Sammlung Rohde. (Zu Seite 86.)

spiritus“ (Abb. 72) an die Gelehrten Berlins darzustellen. Die Geschichte weiß von dieser Handlung des großen Königs nichts; also durfte Kampf in seiner Komposition ganz frei schalten. Der Richtung seiner Begabung nach machte er eine Wirklichkeitsschilderung daraus. Zunächst gliederte er die große Wandfläche im Lesesaal der Neuen Bibliothek durch eine gemalte Säulenarchitektur, hinter der sich eine Loggia öffnet, die im alten Berliner Opernhause zu denken ist und die einen Blick ge-

währt auf die von Georg Friedrich Boumann zwischen 1775 und 1780 erbaute Bibliothek, „die Kommode" wie sie vom Berliner Witz der geschweiften Fassade halber genannt wurde. Damit erfüllte er einen Wunsch des Erbauers der Neuen Bibliothek, der Wert darauf legte, daß das Bild den von ihm geschaffenen Raum für das Auge wenigstens erweiterte. Die gemalte Architektur erzeugt eine Dreiteilung der Bildfläche. Im linken Teil ist auf einen Stufenpodest ein Thronsitz aufgebaut, dem zur Seite Hofbeamte stehen. Auf der obersten Stufe und dadurch herausgehoben aus der Schar der Anwesenden steht im Mittelbilde der alte König in Uniform, mit der Linken den Stock hinter den Rücken haltend, und weist mit der Rechten auf Boumanns im hellen Sonnenlichte liegenden Bau. Die Hälfte des Mittelfeldes und den ganzen rechten Teil des Bildes füllt eine Gelehrtenversammlung. Die dem König zunächst stehenden Personen verneigen sich dankend. Die im rechten Felde befindlichen nehmen an dieser Dankesbezeugung nicht teil, sondern beobachten nur den Vorgang. Im Vordergrunde stehen zwei Herren und sprechen anscheinend über den Bauplan, den einer von ihnen, vermutlich Boumann, ausgebreitet hält. Dieses Wandgemälde ist von ausgezeichneter Wirkung. Das Feste, Ernste, Preußische kann nicht besser ausgedrückt werden und doch ist durch die Art der Farbengebung auch der nötige dekorative Eindruck mit vollkommener Sicherheit erzielt. Kein Maler in Deutschland hätte die Aufgabe glücklicher und dem Zwecke angemessener lösen können.

Aus dem Jahre 1910 stammen wieder ein paar der schönsten Kinderbildnisse Kampfs: Das Porträt eines kleinen Mädchens mit langen blonden Wickellocken und das seines Sohnes Otto im dunklen Sweater mit einem farbenleuchtenden Dahlienstrauß in der Hand (Abb. 77). Und noch einmal hat er seinen Jüngsten gemalt, in mehr genrehafter Auffassung, wie er in der Sommerfrische in rotem Kittel vor dem Fenster auf einem roten, weißgeblümten Diwan zeichnend sitzt, um, wie er sagt, „das Geschäft des Vaters fortzusetzen" (Abb. 39). Ganz einzig ist die Natürlichkeit dieser Kinderschilderungen. Da ist nichts unterstrichen, nichts verniedlicht, sondern mit echtem Gefühl für das Wesen von Kindern deren Anmut und Unschuld zur Darstellung gebracht. Ein Glanzstück unter den Bildern dieses Jahres ist das aus der Erinnerung gemalte Bild der „Tänzerin Ruth St. Denis" (Abb. 74), jener Amerikanerin, die damals durch ihre indischen Tänze alle Welt in Berlin entzückte. Kampf malte sie, wie sie im langen, goldschillernden Gewande einer Bajadere, von Weihrauchwolken umwallt, vor hockenden indischen Dienern, ihren Tempeltanz ausführt, und hat die Eigenart der Tänzerin, das Seltsame, Feierliche, Mystische und malerisch Exotische der Erscheinung und der Bewegungen geradezu wunderbar getroffen. Kein Impressionist hätte das Huschende, Leuchtende und schnell Wechselnde des Tanzes lebendiger zum Ausdruck bringen, keiner der lebenden Koloristen das Farbige und Phantastische der Szene malerischer schildern können. Selbst in solchen nebenbei und scheinbar schnell entstandenen Schöpfungen erfreut sein Stilgefühl und eine gewisse Größe der Auffassung. Sehr reizvoll ist auch die „Aktstudie" (Abb. 75), bei der es dem Künstler durch Betonen einer Zufälligkeit, der über das Auge fallenden Haarlocke, gelang, etwas Bildmäßiges hineinzubringen und damit das Grobsachliche solcher Arbeit zu mildern. Zu erwähnen bleiben noch das Bild „Der Clown", das ins Psychologische

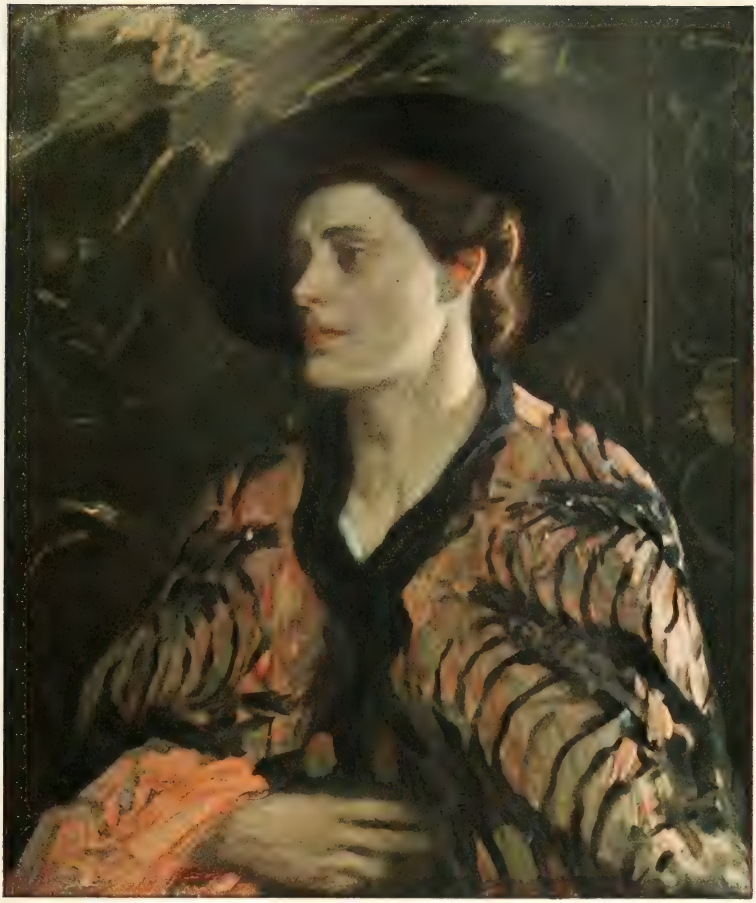

Abb. 81. Schwarz und Rosa. 1917. (Zu Seite 97.)

Abb. 82. Der Bauarbeiter. 1913. (Zu Seite 86.)

hineinspielt, indem Kampf diesen Spaßmacher von Beruf, in ein rosafarbenes Kostüm gekleidet, beim Ausruhen schildert, wie er sitzend, die Hände über ein Knie gefaltet, irgendwelchen schmerzlichen Erlebnissen nachsinnt, und die „Sehnsucht" getaufte, am Meeresstrande wandelnde junge Frau, die, vom Winde umweht, aufgeregten Herzens über die Wogen späht.

Das Jahr 1911 brachte Kampf ein Amt, das mit seinem Malerberuf zwar zusammenhing, ihn jedoch an dessen Ausübung ziemlich lange verhinderte. Er wurde zum Präsidenten und Leiter der deutschen Kunstabteilung ernannt, die innerhalb der großen Jubiläumsausstellung zur Erinnerung an das fünfzigjährige Bestehen des Königreichs Italiens in Rom gezeigt werden sollte. Da es sich um eine internationale Ausstellung handelte, mußte Deutschland auf der Veranstaltung des verbündeten Landes besonders würdig vertreten sein. In der Vigna Cartoni, die unmittelbar an den herrlichen Park der Villa Borghese sich anschließt, wurde von dem ausgezeichneten Architekten German Bestelmeyer ein prächtiger Ausstellungspalast errichtet, und Kampf verpflichtet, für dessen Inhalt zu sorgen. Das war nicht ganz leicht; denn welcher Besitzer von Kunstwerken ist geneigt, sich auf fast ein Jahr von seinen Schätzen zu trennen? Es sollte nämlich in der Ausstellung ein Überblick über die Entwicklung der deutschen Kunst von etwa 1870

Abb. 83. Skizze zum Festsaalbilde der Berliner Universität. 1913. (Zu Seite 87.)

Abb. 84. Erziehung der Jugend. 1913. Skizze zum Festsaalbilde der Berliner Universität. (Zu Seite 87.)

bis zur Gegenwart geboten werden. Die Absicht gelang denn auch nur teilweise, und wenn die deutschen Galerien sich nicht hilfreich gezeigt hätten, wäre das Unternehmen fast mißlungen. Schließlich kam jedoch noch eine recht annehmbare Vorführung zustande, die innerhalb der ganzen Veranstaltung eine ziemlich leidliche Figur machte und nur von der Ausstellung der Engländer übertroffen wurde, die unerhörte Kostbarkeiten ihres heimatlichen Kunstbesitzes nach Rom geschafft hatten. Uneingeschränkte Bewunderung fand vor allem die Aufmachung der deutschen Kunstausstellung. Sie war das Verdienst Kampfs und seiner Helfer. Durch rücksichtslose Energie erreichte er, daß die Ausstellung zur Zeit fertig wurde. Außer ihm war das nur dem englischen Kommissar noch gelungen. Die Ausstellungen der anderen Nationen, selbst die italienische, wurden erst mehrere Tage und selbst Wochen nach dem offiziellen Beginn der Gesamtveranstaltung fertig und eröffnet. Nur eine künstlerische Frucht zeugt von diesem Aufenthalt Kampfs in der ewigen Stadt, das aus der Erinnerung gemalte Bild „Hirten in der Campagna" (Abb. 79). Es bildet ein vorzügliches Zeugnis dafür, wie gut Kampf beobachtet und wie treu sein Gedächtnis Gesehenes bewahrt. Man muß diesen Kerlen selbst begegnet sein, um festzustellen, wie echt die Darstellung des Malers ist; denn so brigantenhaft wirken die braven Campagnahirten tatsächlich, wenn im März die Tramontana weht und sie sich bis zur Nase in ihre weiten dunklen Mäntel wickeln, wobei sie, wie die alten Römer, den rechten Zipfel des Mantels über die linke Schulter werfen. Man fühlt förmlich, wie die auf Kampfs Bilde zu Rosse sitzenden Campagnolen unter dem scharfen Anhauche des Nordwindes zusammenschauern. Solche Gelegenheitsbilder gelingen dem Künstler besonders gut.

Nach jenem heißen Sommer 1911 entstand das Selbstbildnis Kampfs mit der Zigarre (Abb. 78), eine flott heruntergemalte Studie voll Leben und Wahrheit. Weniger packend erscheint der Künstler in dem schon 1908 entstandenen Bildnisse des Architekten Professor Johannes Otzen, das sich im Besitz der Akademie befindet. Er ist zweifellos sehr ähnlich und der Kopf ausgezeichnet gemalt, auch war Kampf offenbar bemüht, durch den dunkelroten Senatorenmantel so etwas wie eine koloristische Idee in das Bild zu bringen; aber die Leistung als Ganzes hat dennoch etwas kühl Offizielles. Möglich, daß das Trockene, Pedantische, das der Dargestellte im Leben hatte, zu dieser Wirkung beigetragen hat. Vielleicht war es auch nicht richtig, ihn stehend darzustellen. Jedenfalls erscheint Kampf in diesem Porträt nicht so frisch, wie man ihn in anderen Schöpfungen findet. Und er ist doch ohne Frage ein bedeutender Bildnismaler. Man sehe das von Leben sprühende, „Der Rennfahrer" (Abb. 76) betitelte Bildnis eines jungen blonden Mannes. Wie da jeder Strich sitzt, wie da Ausdruck und Charakter und ein bestimmter moderner Typ mit der größten Natürlichkeit gegeben sind! Wie die Lichtführung den Kopf interessant macht! Ganz anders der „Inder" (Abb. 1). Hier bildet die Farbe das bestimmende Element, die verschiedenen Abstufungen des Rot. Sehr reizvoll das Auseinanderhalten des Stofflichen, wie Tuch, Seide und Baumwolle zueinander stehen. Und obgleich zu den verschiedenen Rot noch Gelb, Schwarz, Himmelblau und Weiß treten und metallener Schmuck da und dort blinkt, hat das Bild doch keine Spur von Buntheit. Nur der Eindruck des Prächtigen, Exotischen ist erzeugt und dann auch eine gewisse Art von Monumentalität. Wie gut das

Abb. 85. Fichte redet zur deutschen Nation. 1914. Berlin, Festsaal der Universität.
Mit Erlaubnis der Photographischen Gesellschaft, Berlin-Charlottenburg. (Zu Seite 88.)

Abb. 86. Ausschnitt aus dem umstehenden Wandgemälde „Fichte redet zur deutschen Nation". Berlin, Festsaal der Universität. (Zu Seite 88.)

braune Gesicht mit den blitzenden Augen zwischen der roten Uniform und dem weißen Turban steht und wie vollendet die in die Hüfte gestützte Hand gemalt ist! In solchen Arbeiten steht Kampf, in Deutschland wenigstens, unerreicht da. Im selben Jahre malte der Künstler noch die „Erinnerung an Antwerpen" (Abb. 80) mit den charakteristischen Gestalten der belgischen Lastträger, die Kohlen schleppen. Sein scharfes Auge hat als wesentliche Momente dieser Arbeit das Aufladen, das Tragen und das Zuwarten erkannt und seine Hand das Wahrgenommene in großzügiger Auffassung zur Darstellung gebracht. Man muß an Constantin Meuniers, des Bildhauers „Débardeur" denken vor dem Kerl, der mit seinen mächtigen Pranken auf den gefüllten Kohlensack sich stützt und dem über die Planke zum unsichtbaren Dampfer schreitenden Genossen nachblickt. In dieser Figur des Malers ist ebensoviel Wucht und Größe wie in jener Plastik.

Die bewunderungswürdige Sicherheit Kampfs in allem, was Zeichnung und Malerei und ihr Zusammenwirken heißt, bezeugt in hohem Maße auch sein „Bauarbeiter" (Abb. 82) von 1913. Welche Frische und Unmittelbarkeit in der Erscheinung, wie lebendig der Ausdruck! Wie fein ist der Mann in die Bildfläche hineingesetzt! Höchst überzeugend ist der Moment eines kurzen Aufmerkens zur Darstellung gebracht und dadurch dem Gesicht eine Geistigkeit verliehen, die es vermutlich sonst nicht hat und die es anziehend macht. Hier ist vollkommen erreicht, was der Impressionismus erstrebt, was ihm aber nicht immer gelingt.

In diesem und dem folgenden Jahre war Kampf übrigens im wesentlichen mit Entwürfen für Wandgemälde und mit deren Ausführung beschäftigt. Die

Berliner Universität hatte in dem ehemaligen von Friedrich d. Gr. errichteten Bibliothekgebäude am Opernplatz eine neue Aula erhalten, und Kampf war aufgefordert worden, für diese ein ihren Zweck ausdrückendes Fresko zu schaffen. Man hatte zunächst an eine allegorische Darstellung gedacht. Der erste Entwurf, „Die Wissenschaft bringt der Menschheit Erleuchtung und Erlösung" (Abb. 83), erschien indessen gar zu abstrakt und litt auch ein wenig an Unverständlichkeit. Dieser aus lichtem Gewölk mit erhobenen Händen dahereilende apollinische Mann wird zwar von den ihm zujauchzenden oder andächtig auf die Knie sinkenden Menschen als Wundererscheinung begrüßt, aber weshalb soll er die Wissenschaft personifizieren?

Abb. 87. Ausschnitt aus dem Wandgemälde „Fichte redet zur deutschen Nation". Berlin, Festsaal der Universität. (Zu Seite 88.)

Abb. 88. Ausschnitt aus dem Wandgemälde „Fichte redet zur deutschen Nation". Berlin, Festsaal der Universität. (Zu Seite 88.)

Auch würde die große helle Fläche im Mittelpunkt des Bildes dieses wahrscheinlich nüchtern und leer wirken lassen. Der zweite Entwurf, der die „Erziehung der Jugend" (Abb. 84) symbolisiert, ist durch die Aufteilung in vier oder fünf Gruppen beschäftigter junger und alter Männer schon als Komposition nicht besonders glücklich.

Vielleicht hat Kampf für diesen Entwurf sich durch die Schöpfungen von Puvis de Chavannes, des größten Monumentalmalers Frankreichs, inspirieren lassen. Die Gruppe rechts erinnert wenigstens an dessen „Ludus pro patria", und die Baumstämme benutzte auch der Franzose gern, um den Eindruck des feierlich Erhabenen zu erzeugen, wie man vor seinen Wandbildern für die neue Sorbonne in Paris feststellen kann. So gelungen nun auf Kampfs Entwurf auch manche Einzelheiten sind — dem deutschen Empfinden liegt diese Allegorie der Jugenderziehung doch fern. Ihr fehlt das Bodenwüchsige. Was sollen diese zeitlosen Erscheinungen an einer Stelle, wo allerdings Ideale gepflegt werden sollen, wo aber schließlich doch das Leben und die Tat oder wenigstens das lebendige, Taten fördernde Wort die Herrschaft führen? Der Künstler brauchte sich eigentlich nur auf sich selbst, auf seine eigenste Begabung und seine erfolgreichsten Schöpfungen besinnen, um den Vorschlag Harnacks, der an Fichte erinnerte, als den allerglücklichsten anzuerkennen. Von dieser Universität ging die Erhebung Preußens zum mächtigsten deutschen Staate und schließlich die Anregung zur Aufrichtung eines neuen Deutschen Reiches aus. Johann Gottlieb Fichte war es, der über allen Partikularismus fort, als erster die Jugend nachdrücklich darauf hingewiesen hat, daß das Volk der Deutschen nicht untergehen dürfe, daß in der deutschen Jugend der Keim der menschlichen Vervollkommnung am entschiedensten liege und ihr der Vorschritt in der Entwicklung derselben aufgetragen sei. So entschloß sich denn Kampf, in diesem Wandgemälde eine Fortsetzung seiner mit Recht bewunderten Bilder aus der Zeit der Freiheitskriege zu geben oder, wenn man will, den Auftakt zu ihnen. „Fichtes Reden an die deutsche Nation" wurden also das Thema für das Aulabild. Der Künstler griff noch einmal die Aufgabe an, die er sich 1889 schon in seinem Professor Steffens gestellt hatte. Um wieviel besser gelang ihm nun die Lösung! (Abb. 85 bis 88.) Damals vermied er, das Gesicht des Redenden zu zeigen, weil es ihm unmöglich schien, im Ausdruck des Gesichtes den Inhalt der Rede anzudeuten. Seinem Fichte aber glaubt man, daß er so eben in diesem Augenblick zu den versammelten Zuhörern die Worte spricht: „Alle Zeitalter, alle Weise und Gute, die jemals auf dieser Erde geatmet haben, alle ihre Gedanken und Ahnungen eines Höheren umringen euch, und heben flehende Hände zu euch auf; selbst, wenn man so sagen darf, die Vorsehung und der göttliche Weltplan bei Erschaffung eines Menschengeschlechts, der ja nur da ist, um von Menschen gedacht und durch Menschen in die Wirklichkeit eingeführt zu werden, beschwöret euch, seine Ehre und sein Dasein zu retten. Ob jene, die da glauben, es müsse immer besser werden mit der Menschheit, und die Gedanken einer Ordnung und einer Würde derselben seien kein leerer Traum, sondern die Weissagung und das Unterpfand der einstigen Wirklichkeit, recht behalten sollen, oder diejenigen, die in ihrem Tier- und Pflanzenleben hinschlummern, und jedes Aufffluges in höhere Welten spotten: — darüber ein letztes Urteil zu begründen, ist euch anheimgefallen. Die alte Welt mit ihrer Herrlichkeit und Größe ist versunken, durch die eigene Unwürde und durch die Gewalt eurer Väter. — Gehet ihr in eurer Wesenheit zugrunde, so gehet mit euch zugleich alle Hoffnung des gesamten Menschengeschlechts auf Rettung aus der Tiefe seiner Übel zugrunde." Oder: „Wer ein begrenztes Ziel sich setzt seiner Aufopferungen, und sich nicht weiter wagen mag, als bis zu einem gewissen Punkte, der gibt den Widerstand auf, sobald die Gefahr

Abb. 89. Pro patria. 1917. (Zu Seite 96.)

ihm an diesen durchaus nicht aufzugebenden, noch zu entbehrenden Punkt kommt. Wer gar kein Ziel sich gesetzt hat, sondern alles, und das Höchste, was man hienieden verlieren kann, das Leben daran setzt, gibt den Widerstand nie auf und siegt, so der Gegner ein begrenztes Ziel hat, ohne Zweifel. Ein Volk, das da fähig ist, sei es auch nur in seinen höchsten Stellvertretern und Anführern, das Gesicht aus der Geisterwelt: Selbständigkeit fest ins Auge zu fassen, und von der Liebe dafür ergriffen zu werden, wie unsere ältesten Vorfahren, siegt gewiß über ein solches, das nur zum Werkzeuge fremder Herrschsucht und zur Unterjochung selbständiger Völker gebraucht wird." Fichte sprach so schon 1808; aber jetzt erst, da das einst so mächtige Deutschland entehrt am Boden liegt, versteht man ihn wieder und begreift, daß da in Kampfs Bilde ein großer Künstler aus seiner Empfindung heraus der deutschen Jugend einen Mahner und Warner vor die Augen stellen wollte, damit sie wüßte, wie sie sich zu verhalten habe, wenn das Vaterland, wie damals, in Not geriete. Nie hat ein Maler ein Bild so packenden und begeisternden Inhalts so zur rechten Zeit geschaffen. Dieses Meisterwerk wird verstanden und bewundert werden, solange es vaterlandliebende deutsche Männer und Frauen, Jünglinge und Mädchen gibt, und wenn vom Impressionismus als einer bewegenden Kraft überhaupt nicht mehr gesprochen wird. Solche Schöpfungen stehen über den Zeiten, weil die Liebe zum Vaterlande, wie alles menschliche Empfinden, etwas Ewiges ist. Und Kampf hat bei diesem Wandgemälde aus der Tiefe geschöpft und damit, wie alle großen Monumentalmaler vor ihm, aufs neue bewiesen, daß monumental malen nicht heißt, große Flächen mit Zeichnung und Farben zu füllen, sondern groß zu empfinden. Monumentalität ist Sache der Empfindung, nicht des Verstandes, und wenn es sich darum handelt, Kampfs überragende künstlerische Bedeutung gegenüber allen ihm in reichlichem Maße zuteilgewordenen Anfeindungen festzustellen, braucht man nur auf den monumentalen Zug, der nicht nur durch seine Wandgemälde, sondern auch durch viele seiner Tafelbilder geht, hinzuweisen, um der Mitwelt vor Augen zu führen, daß er zu den leuchtenden Erscheinungen der deutschen Kunst gehört, und daß die Eigenart, die er als Monumentalmaler entwickelt, für den objektiv Urteilenden vollkommen genügt, um die Abstempelung seiner Kunst als „akademisch" für ungerecht und böswillig zu erklären. Wer daran zweifelt, daß Kampf als Monumentalmaler ein Eigener und auf diesem Gebiet unter den lebenden deutschen Künstlern die größte Kraft ist, braucht sich nur vorzustellen, in welcher Weise andere lebende an sich vorzügliche Maler an einer Aufgabe, wie das Aulabild, zuschanden geworden wären.

Wenn von einer Entwicklung bei Kampf gesprochen werden kann und soll, wird man eine solche am ersten vor seinen Schöpfungen monumentalen Charakters klarstellen können. Man vergleiche seinen „Choral von Leuthen" (Abb. 4) mit den Wandbildern im Aachener Kreishause (Abb. 34 bis 37), die Magdeburger Museumsfresken, besonders den „Einzug Ottos" (Abb. 64) mit den „Reden Fichtes". Welche Steigerung, welche wachsende Kraft in der Gestaltung des Stoffes von Fall zu Fall! Vor allem auch: welche Erhöhung nach der geistigen Seite! Es gibt mehrere Bildnisse Fichtes; aber es war Kampf vorbehalten, das das Wesen dieser wundervollen starken Persönlichkeit völlig umfassende erst zu schaffen. So,

wie er ihn gestaltet, wird der große Deutsche in Zukunft im Gedächtnis seines Volkes fortleben. Es ist wirklich nicht gut möglich, eine bedeutende Persönlichkeit eindringlicher in der besonderen Art ihres Wirkens darzustellen als Kampf es hier getan. Dieser schwere Mann, der mit derben Stiefeln auf einen Grashügel gestiegen ist und, in seine Gedanken verloren, mechanisch noch die Rockschöße gerafft hält, die ihm beim Aufsteigen hinderlich waren, spricht nicht irgendeine Rede, er pocht gewaltig mit flammenden Worten an die Herzen der Hörer. Seine Augen blitzen wie Prophetenaugen, mahnend, ermahnend hebt er die Hand, und ernst, hoheitsvoll wie einer, der richtet und Gott zum Zeugen ruft, daß er die Wahrheit künde, steht Kampfs Fichte da, nicht nur körperlich, sondern vor allem geistig von überzeugender Wucht. Solche Gestalt schafft kein „akademisch" gerichteter Künstler, oder auch Rethel war ein solcher, als er den in stummer Majestät als Leiche auf dem Thron in der Kaisergruft sitzenden Karl d. Gr. auf die Wand brachte. Welche Sorge Kampf hatte, grade dem Fichte auf seinem Bilde die stärkste Eindruckskraft zu sichern, beweist wohl am deutlichsten die von ihm als Modell für das Bild geschaffene, die geistige Bedeutung des Philosophen prachtvoll ausdrückende Büste, die jetzt im Besitze der Universität Jena sich befindet (Abb. 90). Und wie der Künstler in Fichte eine Führererscheinung von bezwingender Macht dargestellt hat, so gab er auch dem um ihn stehenden oder gelagerten Volk eine überraschend echte Prägung. Auf dem erfundenen, nur durch das in der Ferne sichtbar werdende Brandenburger, ohne die nach Paris entführte Quadriga stehende Tor, als Berliner Tiergarten charakterisierten Schauplatz hat sich eine Menge von Personen aller Stände zusammengefunden, um der Ansprache des großen deutschen Patrioten zu lauschen, der unter den Augen der französischen Garnison das deutsche Volk an seine Sendung erinnert und zu seiner Pflicht ermahnt. Wie Kampf in jedem Gesicht da die Wirkung der Rede eingezeichnet hat, mit welcher Gestaltungskraft er die Typen der Zeit lebendig gemacht, das ist einfach erstaunlich. Wie hingerissen die Frauen auf den Redner blicken, wie die studentische Jugend in heiligem Zorn erglüht und instinktiv sich aneinanderdrängt, wie da einige in tiefes Nachdenken versinken, andere ergriffen sind oder verwundert scheinen über die Ausführungen des Redners! Nichts von der übertriebenen Erregtheit, die in dem Steffensbilde auffällt. Kampfs Psychologie ist feiner geworden, seine Beobachtungsgabe geschärfter. Von geschichtlich bekannten Persönlichkeiten nimmt man im Vordergrunde rechts Schleiermacher wahr. Die Menschengruppen sind sehr glücklich geordnet, ein paar Baumstämme wirken sowohl feierlich als auch gliedernd und ein kaum bemerkbarer Rhythmus gibt der Komposition eine unvordringlich edle Haltung. Der Künstler offenbart sich in diesem großen Fresko als ein Meister des Stils, und zwar eines Stils, der ganz sein eigen und durchaus persönlich ist, so daß sein Werk ohne Bedenken mit den besten Schöpfungen der Vergangenheit in eine Reihe gestellt werden darf. Er vollendete es in den Wochen, da Siege über Siege der deutschen Waffen gemeldet wurden und das Volk hoffen durfte, ähnliches geleistet zu haben, wie die Väter vor hundert Jahren. Leider sind die Hoffnungen nicht in Erfüllung gegangen, und Deutschland sieht sich in ähnlichen Verhältnissen wie die waren, von denen Fichte in seinen Reden sprach. Möchte dem Vaterlande doch bald wieder

Abb. 90. Johann Gottlieb Fichte. Büste. Jena, Universität. (Zu Seite 90.)

ein Führer erstehen, der, wie Fichte, die Fähigkeit hat, die Seelen der Deutschen zusammenzureißen, zusammenzuschweißen, daß der Wille in ihnen zu glühen beginnt, das Joch der Feinde zu zertrümmern und sich aus den Sklavenfesseln zu befreien, die es jetzt umschlungen halten! Möchte die sittliche Energie, die Fichte beseelte, aus Kampfs Bild heiße, bezwingende Worte zu der deutschen akademischen Jugend sprechen!

Ehe Kampf daran ging, der Aula der Berliner Universität in diesem Bilde ein unvergängliches Kunstwerk zu bescheren, hatte er 1913 für das Reichspatentamt ein großes Wandbild gemalt, das die Arbeit in einem „Walzwerk" zum Gegenstande hat (Abb. 91). Auch diese Arbeit bezeugt die Stärke und den Umfang seines künstlerischen Vermögens, wenn sie naturgemäß auch nicht annähernd die Wirkung ins Weite besetzt wie das Fichtebild. Wieder ist die große Auffassung, die gute Kenntnis der menschlichen Gestalt zu rühmen; aber das bei Kampf sonst so lebhaft betonte seelisch Menschliche fehlt der Schöpfung, und dieser Umstand läßt sie nicht so eindringlich wirken wie das Bild im Aachener Kreishause, das ebenfalls ein Walzwerk darstellt. Allerdings kommt in dem Berliner Wandgemälde die Arbeit selbst, das Ausziehen der glühendroten Eisenplatte, anschaulicher zur Wiedergabe, indessen ist das kein Ersatz für die fehlende innere Wärme. Möglich, daß durch die Beschäftigung mit den Entwürfen für das Universitätsbild Kampf nur mit halbem Herzen bei dieser Arbeit war. Das Jahr 1913 bringt noch die farbenfreudige, auf Blau, Ockergelb und Schwarz gestimmte „Erinnerung an Antwerpen" (Abb. 65) mit den auf einem Dampfer beschäftigten Negerarbeitern. Eine Gelegenheitsschöpfung wie diese, ist das halb genre-, halb porträtmäßige Bild der anmutigen „Spanierin" (Abb. 73), das wieder die Velazquez-Note Schwarz-Grau-Rosa aufnimmt, im übrigen jedoch eine durchaus moderne, pikante und geschmackvoll gekleidete Weiblichkeit gibt.

Im Frühjahr 1915 folgte Kampf einer Aufforderung des Generals von Lochow zum Besuche des westlichen Kriegsschauplatzes. Es entstanden unter den dort erhaltenen Eindrücken ein paar Bilder, die zu den besten des Künstlers gehören. Dem fein empfindenden Maler widerstrebte es, die Greuel des Krieges zum Gegenstande seiner Darstellungen zu machen, Schlachten und Angriffe wiederzugeben, oder die Leiden der Verwundeten oder Felder voller Leichen von Gefallenen. Hatte ihn doch durch all die Jahre immer nur das Menschliche angezogen. Warum sollte er sich mit Dingen abgeben, die jeden Fernstehenden als unmenschlich berühren? Wohl hat er Schlachtfelder besucht, wohl die Schrecken des Krieges gespürt; aber das, was ihn künstlerisch reizte, fand er immer nur hinter der Front. Und da sah er auch das Motiv, dem er in dem Bilde „Wir treten zum Beten vor Gott, den Gerechten . . ." (Abb. 94) eine so einprägsame Fassung gegeben. Es stellt einen militärischen Gottesdienste in einem französischen Dorfkirchlein oder vielmehr in dessen mit Feldgrauen gefüllten Vorraum dar; denn das kleine Gotteshaus war viel zu eng, um all die vielen andächtigen Soldaten aufzunehmen, denen daran lag, den kampffreien Sonntag zu einem Kirchgang zu benutzen. Allerdings singen die vom Schlachtfeld gerade zurückgekehrten braven Vaterlandsverteidiger nicht das Niederländische Dankgebet, sondern einen Choral, für den einige von ihnen sogar das Gesangbuch benutzen; aber der von

Abb. 91. Walzwerk. 1913. Berlin, Reichspatentamt. Mit Erlaubnis des Verlags Stiefbold & Co., Berlin. (Zu Seite 92.)

Hanns von Zobeltitz erfundene Bildtitel erscheint so wirksam, daß der Künstler selbst keinen geeigneteren hätte ersinnen können. War doch das Niederländische Dankgebet in den noch Sieg verheißenden ersten Kriegsjahren das Lied, das die deutschen Herzen am meisten bewegte und mit tiefer Inbrunst überall gesungen wurde, wo man des Krieges Not und der Tapferen im Felde gedachte. Und auch vor diesem Bild muß man sagen: Welch ein Fortschritt! wenn man an den „Choral von Leuthen" (Abb. 4) denkt. Nicht allein, daß die Feldgrauen von 1915 dem deutschen Empfinden näher stehen als die Grenadiere des großen Friedrich von 1757. Das Entscheidende ist die stärkere Zusammenfassung der Komposition und die feiner gewordene Psychologie des Künstlers. In diesem neuen Bilde steckt auch eine neuartige malerische Idee, die Abwandelungen der grauen Farbe, reizvoll gemacht durch die Lichtführung. Da gibt es in der Schilderung der Soldaten keine Modellposen, keine überhöhte Charakteristik. Jeder Mann wirkt individuell, und doch erscheint die kleine Schar als Einheit, als ein Stück des großen Heeres, auf das Deutschland so stolz sein durfte. Wenn je ein Maler den Geist der deutschen Truppen, ihr Menschliches schlicht, ohne Pathos dargestellt hat, so geschah es von Kampf in diesem rührenden, schönen und künstlerisch so wertvollen Bilde.

Das eben Gesagte gilt aber auch für den gleichzeitig entstandenen „Ostergottesdienst in den Höhlen von Soissons" (Abb. 93), nur daß hier nicht „das liebe Tageslicht trüb durch gemalte Scheiben bricht", sondern das Motiv der Kerzenbeleuchtung den malerischen Charakter der Schöpfung bestimmt. Auch hier handelt es sich um ein Werk voll seelischer Werte, um ein Stimmungsbild ersten Ranges. Wie unaufdringlich ist hier eine Fülle feinster Beobachtungen gegeben! Die Andacht, mit der die hartgeprüften Männer aller Altersstufen die von dem Geistlichen ihnen ausgelegte Osterbotschaft hören, ist viel mehr noch als in den Gesichtern in der Haltung jedes einzelnen ausgedrückt. Wer von den heut lebenden Malern vermöchte, außer Kampf, solch ein tiefempfundenes, äußerlich und innerlich wahres, ergreifendes Bild zu schaffen? Nicht einer! Ist man sich hierüber klar, wird man nicht in Versuchung geraten, Kampfs hohe Künstlerschaft zu unterschätzen. Gewiß hat das Bild auch einen Gemütsinhalt; doch nur böser Wille kann darüber spotten und das „Gemüt" in der Kunst für unkünstlerisch erklären, für einen Faktor, der mit Kunst nichts zu tun hat. Nach französischen Begriffen nämlich. Die deutsche Kunst aber hat gerade ihre Stärke in dem, was sie neben aller vorzüglichen Qualität an Gemütswerten bietet. Wenn in der französischen Kunst das Gemüt eine kaum bemerkbare Rolle spielt, so ist damit nur bewiesen, daß es den Franzosen an dieser Eigenschaft fehlt, und wegen dieses Mangels haben sie weder einen Dürer, noch einen Rembrandt, weder einen Schwind, noch einen Böcklin hervorbringen können. Weil die deutsche Kunst in dieser Hinsicht reicher ist als die französische, darf man sie doch nicht für minderwertiger erklären. Ein französischer Maler hätte diesen Ostergottesdienst sicher nicht besser malen können, doch das warme Gefühl, das Kampf in dem Bilde gibt, hätte er schuldig bleiben müssen, weil es eine deutsche Eigenschaft ist. Indem Kampf sie zum Ausdruck bringt, bekennt er sich eben als deutscher Künstler, und das sollte in deutschen Augen ein Vorteil, kein Fehler sein. Es wird indessen von vielen

Abb. 92. Kampf auf der Brücke. 1920. Radierung. (Zu Seite 102.)

Leuten vergessen, daß ein Kunstwerk am ersten Anspruch auf internationale Geltung hat, je stärkere nationale Züge es besitzt. Und wenn man schon Sorge darum hat, wie ein außerhalb Frankreichs entstandenes Kunstwerk im Land des Erbfeindes aufgenommen und bewertet werden könnte, so soll man sich gesagt sein lassen, daß die Franzosen gerade vor den Malern, die in französischem Sinne Kunst zu machen meinen, am allerwenigsten Achtung haben; denn sie, wie alle Menschen von Vernunft, schätzen es, daß der Schaffende aus seiner eigenen Schüssel ißt.

Mehr an den Krieg selbst erinnert der „Granateneinschlag“ (Abb. 96), der den beiden Kavalleristen Not macht, und der wieder bezeugt, daß der Künstler in der Wiedergabe der rasendsten Bewegung es mit jedem Impressionisten aufnimmt. Die höchst überflüssige Sorge der deutschen Regierung um die Reorganisation der Warschauer Akademie führte Kampf 1916 in die Hauptstadt des von Deutschland wiederaufgerichteten Königreichs Polen. Er benutzt die Gelegenheit, die alte Stadt und ihre Eigenheiten kennen zu lernen. Er durchwandert ihre verschiedenen Bezirke und gerät dabei auch ins Judenviertel. Ungeheurer Schmutz, aber viele interessante Erscheinungen. Am anziehendsten findet er eine „Israelitische Schule“ (Abb. 98), besucht sie öfter und bringt als Frucht seiner Beobachtungen ein ausgezeichnetes Bild mit, das die eifrigen Talmudschüler mit ihren Lehrern in einem kahlen grauen Raum, ihren Studien obliegend, zeigt.

Die Metallabgabe, die der Weltkrieg dem deutschen Volke zu allen anderen Opfern auferlegte, bot dem Künstler Veranlassung, ein Bild „Pro patria“ (Abb. 89) zu malen, das ohne weiteres die Erinnerung an eine seiner bekanntesten und gerade durch den Krieg sehr volkstümlich gewordenen Schöpfungen, an das „Volksopfer 1813“ (Abb. 13) wachruft. Es hält allerdings den Vergleich damit nicht aus. Vielleicht ist es gegenständlich wahrer; aber der Vorgang wirkt gleichgültiger. Die Menschen trennen sich leichter von Hausgerät als von Dingen, an die Erinnerungen sich knüpfen oder die ihnen Symbole für gewisse Erlebnisse geworden sind. Bei diesem neuen Volksopfer fehlt das Gefühlsmoment. Und der Künstler macht die Sache dadurch nicht besser, daß er versucht, mit den Gestalten der beiden trauernden Frauen an die schmerzlichen Opfer des Krieges zu erinnern. Die junge Witwe ist dabei stark ins Pathetische geraten. Wenig glücklich sind die beiden Figuren vor der Rückwand, die Frau mit dem bunten Tuch und der Mann mit dem Hut, geraten. Man hat die Empfindung, daß die untere Hälfte der Körper fehlt, als seien sie zur Belebung der Wandfläche und zur Füllung der Komposition nachträglich einfach dazugemalt worden. Ausgezeichnet wirken auch in diesem Bilde die Kinder, die so gedankenlos und ohne inneren Anteil dastehen, wie Kinder in solchen Fällen zu tun pflegen. Der koloristische Zusammenhang des Bildes wird leider durch den grellen Effekt der blanken Kupferkessel und Messinggeräte fühlbar gestört. Einzelne gutgesehene Typen, zu denen vor allem der Arbeiter rechts gehört, ändern an dem allgemeinen Eindruck nicht viel.

Bald nach seiner Rückkehr vom Kriegsschauplatz hatte Kampf übrigens den durch Anton von Werners Tod freigewordenen Posten des Direktors der Hochschule für die Bildenden Künste übernommen und bemühte sich sogleich, deren Lehrkörper durch Berufung hervorragender Künstler, wie Hugo Lederer, German Bestelmeyer, Ferdinand Spiegel, Ulrich Hübner, Erich Wolfsfeld, Ernst Moritz Geyger wieder auf die Höhe der Zeit zu bringen. Die mit dem neuen Amt verbundenen Pflichten beeinträchtigten zunächst seine eigene künstlerische Tätigkeit in nicht geringem Maße. So kam es, daß er einmal eine Pause in seinen direktorialen Arbeiten schnell dazu benutzte, ein Bild zu malen, das aus der Erzählung eines einfachen Soldaten im Felde allmählich in seiner künstlerischen Vorstellung Gestalt gewonnen hatte. Der Mann berichtete: Seine nicht weit vom Feinde gelagerte, vom Marsch erhitzte Kompagnie hätte nicht widerstehen können, einen in

Abb. 93. Ostergottesdienst in den Höhlen von Soissons. 1915.
Mit Genehmigung der Photographischen Union in München. (Zu Seite 94.)

der Nähe ihres Ruheplatzes befindlichen Teich zu einem erfrischenden Bade zu benutzen. Schnell hätten alle Mann die Kleider abgeworfen und sich ins Wasser begeben. Plötzlich sei „Alarm" (Abb. 95) geblasen worden, eine große Verwirrung wäre entstanden, da Uniformen und Unterkleider durcheinandergelegen hätten. Der Kompagnieführer sei nackt auf sein Pferd gestiegen und die Mannschaften hätten halbangekleidet zu den Gewehren gegriffen, um den heranrückenden Feind mit Feuer zu empfangen. — Ein Motiv, wie geschaffen, um einen Maler, der die Erscheinung des nackten Menschen gut kennt, zu begeistern. Welche Fülle der verschiedensten Arten von Bewegungen bietet solch aufgescheuchtes Menschenvolk! Kampf ist nicht der erste Künstler, den solcher Vorwurf heftig gereizt hat. Man braucht nur an den berühmten, im Stiche Marcantons allein erhalten gebliebenen Karton Michelangelos „Die Schlacht bei Cascina" zu denken. Der Vergleich liegt zu nahe, um ihn nicht zu ziehen. Allerdings gereicht er Kampf nicht gerade zum Vorteil. Hinter Michelangelos erstaunlicher Schöpfung stand das sorgfältigste Studium für jede einzelne Gestalt, für jede der Bewegungen und ein leidenschaftlicher Geist; Kampf arbeitete aus Mangel an Zeit in diesem Falle allein mit seinen Kenntnissen und einer gewissen Routine, man könnte sagen: ohne zureichendes innerliches Erlebnis. Daher hinterläßt seine Arbeit auch keinen tieferen Eindruck, sie bleibt gemalte Erzählung, der letzten Endes nicht nur der künstlerische Reiz, sondern auch die Überzeugungskraft fehlt. Ganz abgesehen davon, daß die Komposition nicht auf der Höhe der Kampfschen Meisterschaft steht. Einen sehr viel besseren Begriff von dieser, ja stärkste Befriedigung gewährt das ebenfalls 1917 gemalte Frauenbildnis „Schwarz und Rosa" (Abb. 81). Schon die Bezeichnung dieser Schöpfung weist darauf hin, daß der Künstler in erster Reihe ein malerisches Problem sich gestellt hat. Er brachte nicht allein dieses zu einer außerordentlich sympathischen Lösung — wundervoll wie das Schwarz über alle Nuancen bis zu Grün, das Rosa zu Orange abgewandelt worden! — er gibt auch unter Benutzung einer gewählt feinen Lichtführung eine höchst fesselnde Frauendarstellung. Das ist sicherlich eines der malerischsten und interessantesten Damenbildnisse, die in Deutschland gemalt wurden. Dazu ist es in jeder Beziehung originell. Kein anderer Maler hat Ähnliches hervorgebracht. Und es hat außerdem den großen Stil, der Kampfs beste Leistungen auszeichnet.

Im gleichen Jahre entstand noch das „Ecce homo!" (Abb. 100), die gewollt realistische Auffassung eines oft gemalten Vorwurfs. Der mit einem schimmernden Königsmantel geschmückte Heiland ist nichts weniger als eine Idealerscheinung, sondern ein von empfangenen Mißhandlungen erschöpfter und fast vernichteter Mensch, der sich mit einem Ausdruck des Ekels von der wilden Horde abwendet, die Fäuste und Knüppel gegen ihn erhebt und ihn beschimpft. Pilatus ist der fette, innerlich uninteressierte Epikuräer, als den ihn die Bibel schildert. Sehr eindrucksvoll hat Kampf die Wut der Masse charakterisiert, und außerordentlich gelungen ist die Komposition in der Diagonale, die mit dem Haupte Christi beginnt und in den ausgestreckten Armen der körperlich unsichtbaren Menge ausklingt. Jedenfalls eine sehr eigenartige Wiedergabe der Szene.

Nicht minder originell ist das „Oratorium" von 1918 (Abb. 99) und sehr geschickt aufgebaut. Im Vordergrunde die ganz realen Gestalten des Dirigenten

und der Musiker mit ihren Streichinstrumenten, Mittelgrund und Hintergrund mit dem Sängerinnenchor in eine Märchenwolke von Sonnenlicht und Duft getaucht. Die ganze feierliche, weihevolle Stimmung, die den Zuhörer bei solchen Konzerten umfängt, liegt über dem Bilde. Es gibt eine Impression und noch mehr, weil der Gegenstand empfunden, nicht nur von außen betrachtet, sondern innerlich erlebt ist. Viel Eigenart verrät auch das Bildnis einer „Türkin" (Abb. 97) in schwarzblauer Gewandung. Ausdruck und Haltung, die fein charakterisierten Hände geben der Schöpfung eine psychologische Note, die weit über das Porträtgemäße hinausgeht.

Nach den schönen Fresken im Magdeburger Museum und dem bewunderungswürdigen Fichtebild in der Berliner Universitätsaula ist man überrascht, daß Kampf mit einer Monumentalschöpfung auch einmal versagen kann. Das ist der Fall bei dem Karton, den er für das Mosaikbild im Tympanon des Berliner Domes entworfen hat (Abb. 101 u. 102). Als Vorwurf war ihm das Christuswort gegeben worden: „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid!" und man hätte gerade von ihm erwarten dürfen, daß er eine sehr persönliche Fassung finden und geben würde. Aber die Sache ist nicht geglückt, und es wird schwer zu entscheiden sein, ob ihn der Auftrag an sich nicht gereizt hat, ob die ungeheure Fläche für das Thema nicht geeignet war oder ob die trostlos triviale Architektur des Domes auf die Phantasie des Künstlers gedrückt hat. Das Bild wirkt entschieden konventionell, selbst in der Darstellung des Heilands. Hier wäre es darauf angekommen, mehr als die übliche auffordernde Gebärde zu bieten. Zugegeben, daß es schwer ist, ja vielleicht sogar unmöglich, bei einem in so gewaltiger Höhe angebrachten Bilde durch seelischen Ausdruck zu wirken; aber die Mienen dieses Christus stimmen wenig zu den erwähnten Worten. Dieser müde Mann scheint eher zu sagen: „Kinder, ich kann nicht mehr", anstatt daß aus seinen Zügen die über alle Begriffe gehende Menschenliebe, der heilige Wille zur Erlösung der leidenden Menschheit leuchteten. Auch die dem Gottessohn nahenden Menschen sind nur allgemein charakterisiert, der Blinde, der Lahme, der Verwundete, der Gefesselte, die Hoffnungslose, die Trauernde, und von ein paar Erscheinungen weiß man nicht, worin ihre Mühsal, ihre Last besteht. Selbst nach der farbigen Seite sind diesem Mosaik keine besonderen Vorzüge nachzurühmen. Man braucht nicht einmal an die Mosaiken in San Vitale zu Ravenna oder in San Cosma e Damiano zu Rom zu denken, man braucht nur an Kampfs andere dekorative Arbeiten sich zu erinnern, um von diesem Werke enttäuscht zu sein. Vielleicht aber beruht der Mangel an Farbigkeit bei diesem Mosaik darauf, daß es von der überbreiten Überdachung des Tympanons zu stark beschattet wird.

Der Künstler scheint selbst mit dem Christus für das Mosaik nicht besonders zufrieden gewesen zu sein; denn er hat im Jahre 1922 eine neue Darstellung in einem Bilde versucht, das den Welterlöser in einer bisher noch nicht dagewesenen Auffassung zeigt, nämlich als den von dem Treiben der Menschen und den Stätten ihrer Lust abgestoßenen und an ihrer Rettung und der Erfüllung seiner Sendung verzagenden Menschen. Der Gedanke, den Kampf in diesem Bilde zum Ausdruck bringt, hat viel für sich. In den Evangelien wird des öfteren berichtet, wie Christus über die Menschen sich betrübt, wie er sie ausschilt, wie er über die Stadt weint und unversehens in die Einsamkeit entweicht. Kampf handelte also gar nicht einmal gegen

Abb. 94. „Wir treten zum Beten vor Gott, den Gerechten ..." 1915. (Zu Seite 92.)

die Überlieferung, als er daran ging, in dem Heiland den einsamen, selbst von seinen Anhängern nicht verstandenen, edlen Menschen zu schildern (Abb. 104). In seinem Bilde hat Jesus die hinter ihm sichtbare Stadt verlassen, mit großen dunkelblauen traurigen Augen, in denen alles Leid der Welt sich zu spiegeln scheint, kommt er über Feld dahergewandelt. Was hat er nicht alles gesehen, gehört, erlebt und fühlen müssen! Hat es denn Sinn und Zweck, dieses Otterngezücht belehren,

Abb. 95. Alarm. 1918. (Zu Seite 97.)

bessern, zu einem höheren Dasein erheben zu wollen? Wie sie einander hassen, diese Menschen, wie sie einander belügen, betrügen, bekämpfen! Was sind ihnen Gott und Himmelreich? Sie sehen nicht, sie hören nicht und glauben nicht. Was bin ich ihnen? Ein Schwärmer, ein Wunderlicher und Unbequemer. Fröstelnd hüllt der Gottessohn sich in seinen rötlichen Mantel und geht der Nacht entgegen. Diese Stimmung des Heilands hat Kampf in sein Bild gelegt und durch die Einfachheit, mit der er sie gestaltete, seinem Werke einen tiefen Eindruck gesichert. Gewiß ist auch dieser Christus keine Idealerscheinung in dem Sinne, daß ihn ein Schimmer der göttlichen Herkunft umleuchtete; aber er wirkt doch als ein höherer, von Sehnsucht nach einem reinen Sein erfüllter Mensch, der zwar Enttäuschungen kennt, dessen Seele aber Kräfte hat, sie zu überwinden. Ein Dulder wohl, doch auch ein Überwinder. Als Leistung von innen heraus steht dieser Christus weit über jenem, den Kampf für die Christus-Ausstellung — schreckliches Wort! — des betriebsamen Herrn Bierck schuf, und man darf ruhig behaupten, daß in diesem Bilde des Heilands mehr von den Empfindungen, Erkenntnissen, Nöten und dem Wesen der Gegenwart steckt als in den meisten anderen Kunstschöpfungen, die das Streben zeigen, einem tiefgesunkenen Volke den Spiegel vorzuhalten.

Kampf wirkt immer am stärksten, wenn er seinen eigenen Weg geht. Im allgemeinen tut er das ja; aber zuweilen scheint er das Bedürfnis zu fühlen, mit gewissen Zeitgenossen zu konkurrieren, was er im Grunde gar nicht nötig hätte. Übersieht man sein Lebenswerk in seinem ganzen Umfange, wird man bemerken, daß unter allen seinen Bildern sich nicht eines findet, das auf sinnliche Wirkungen

ausgeht. Das erotische Element hat in seinem Schaffen nie eine Rolle gespielt. Es paßt auch eigentlich nicht zu einem Künstler, dessen höchster Ehrgeiz es war und ist, volkstümlich zu sein. Wenn Kampf im Jahre 1921 ein Bild malt, das zum Gegenstande einen blühenden Frauenkörper hat, so tut er damit ganz entschieden „einen Schritt vom Wege". Allerdings hat er dieses Bild „Bathseba" (Abbildung 105) getauft. Es könnte jedoch ebensogut

Abb. 96. Granateneinschlag. 1915. (Zu Seite 96.)

„Die Kupplerin" heißen. Aber wie diese Darstellung auch genannt sein möge — es ist Kampf nicht gegeben, seine vorzüglich gemalte Wiedergabe eines schönen Frauenkörpers mit jenem aufreizenden Zauber, jenem odeur de femme zu umhüllen, die die herrlichen Gestalten des Rubens umwittern, an denen es selbst Rembrandts „Danaë", dessen „Susanna" und „Bathseba" nicht fehlt. Kampf ist kein Fleischmaler; als Koloriſt nicht Mystiker genug, um sich mit Rembrandt zu messen und als Wirklichkeitsmaler fehlt ihm die handfeste Sinnlichkeit, mit der etwa Courbet seine Darstellungen nackter Körper zu blendender Wirkung zu bringen wußte. Anzuerkennen bleibt jedoch die gute Malweise und eine reiche Farbenwirkung. Der helle Akt sitzt auf einem orangefarbenen Ruhebett, vor einer leuchtend blauen Wand, das Kissen zu seinen Füßen ist schwarz und ein nach Gelb getöntes Rot kommt in der Kleidung der Alten zur Geltung. Sehr viel mehr seiner Art entspricht das Bild der „Hirtin" (Abb. 106), die im dunklen Kleid, ein rotes Tuch auf dem Kopf, ihre drei gelben Kühe auf die Weide treibt.

Daß die harte Zeit, die über Deutschland gekommen ist, einstweilen verhindert, daß Kampf in der Richtung seiner stärksten Begabung, als Monumentalmaler sich betätigt, ist klar; denn bei den vielen Lasten, die das Vaterland zu tragen hat,

ist es ausgeschlossen, daß Mittel für die Ausschmückung öffentlicher Gebäude bereitgestellt werden können. Und Kunstfreunde, die ihre Paläste mit Fresken ausschmücken lassen, gibt es in der Gegenwart wohl überhaupt nicht mehr. So bleibt für einen Maler von der abgeklärten Art Kampfs im wesentlichen nur noch das Bildnis. In der Tat ist er als Bildnismaler in den letzten Jahren stark beschäftigt worden. Leider wandern seine Porträts meist gleich in die Hände der Besteller, werden also der allgemeinen Kenntnisnahme entzogen. Das ist um so mehr zu bedauern, weil der Künstler als Bildnismaler sich aufs vorteilhafteste entwickelt hat und Menschenschilderungen liefert, die jedem Vergleiche standhalten. Vor allem ist er von der Gewohnheit der meisten neueren Porträtmaler frei, Charakteristik durch Karikatur zu ersetzen. Er gibt nicht ein übertreibendes Bild einer Persönlichkeit, sondern ein in sich ruhiges und abgeschlossenes ohne die heut beliebten Gewaltsamkeiten, also Porträt im Sinne der großen alten Meister. Als Beweis dafür kann das 1922 entstandene Bildnis des Geheimrats Warburg dienen, das an vornehmer Auffassung und prächtiger breiter Malerei in der Kunst von heut, soweit Deutschland in Betracht kommt, kaum ein Gegenstück findet. Und was er neuerdings als Maler eleganter Damen leistet, zeigt am deutlichsten wohl das im Jahre 1922 entstandene und hier wiedergegebene Bildnis der Dame im Hut (Abb. 107), das durch die Art, wie das Gesicht beschattet ist, von ferne an Reynolds' reizende Nelly O'Brien erinnert.

In Kampfs Atelier steht ein gezeichneter Karton zu einem Wandbild, an dessen Ausführung unter den gegenwärtigen Verhältnissen nicht zu denken ist, mit dem er sich selbst aber wohl freimachen wollte von dem Drucke der Zeit. Es ist dargestellt eine Gruppe von Trauernden und Hoffnungslosen, die, von Schmerz gebeugt, beieinandersitzen. Hinter ihnen dehnt sich eine Landschaft, durch die ein Strom fließt. Ein Knabe hat sich aus der Schar der Erwachsenen gelöst und reckt die jungen Glieder dem Tag entgegen. Er hat Kraft, Mut und Hoffnung. Er ist ein Sinnbild der Jugend, von der Deutschland sein Heil und eine neue Zukunft erwartet. Das sind Gedanken, die das Herz des Volkes bewegen und denen Ausdruck zu geben, Kampf als deutscher Künstler sich gedrängt fühlte. In der Gruppe der Trauernden sitzt eine junge Frau in einer besonders schönen und edlen Haltung, die so fein im Umriß empfunden ist, daß es den Künstler dazu trieb, sie auch plastisch zu gestalten. Es ist daraus die wundervolle Gewandfigur der Trauernden (Abb. 103) entstanden, die hier wiedergegeben wird, und mit der Kampf aufs neue bezeugt, wie groß der Umfang seiner Begabung ist. Es gibt nicht zu viel Bildhauer in Deutschland, die eine so prächtig aufgebaute und so absolut plastisch empfundene bekleidete Frauengestalt zu schaffen imstande sind.

Über Kampf als Zeichner und Graphiker ist hier noch gar nicht gesprochen worden. Auf diesem Gebiet liegt sozusagen der Schwerpunkt seiner Kunst; denn um so gut zu malen, wie er es tut, muß man vor allem ein guter Zeichner sein. Es würde indessen zu weit führen, ihm auch als Graphiker eine gerechte Würdigung hier zuteil werden zu lassen. Sein Lebenswerk an Zeichnungen, Lithographien und Radierungen ist überreich. Er hat Dinge gemacht, die an die besten deutschen Zeichner, an Dürer und Rembrandt, an Holbein und Menzel, an Feuerbach und Ludwig Richter denken lassen; aber auch Schöpfungen hervorgebracht, die den Ver-

gleich mit den Leistungen moderner Franzosen, wie Toulouse-Lautrec, Forain, Steinlen nicht zu scheuen haben. Die wenigen hier wiedergegebenen Zeichnungen lassen auch ein ungeübtes Auge erkennen, daß er, je nach Bedarf und Gelegenheit, gründlich und geistvoll auch als Zeichner sein kann, daß er jede Aufgabe, die hohe wie die zufällige, mit größtem Geschick bewältigt, daß er eben alles kann und auch den höchsten Ansprüchen Genüge tut. Seine Zeichnungen verraten, wie seine Bilder auch, was den meisten als bedeutend heut gerühmten Künstlern abgeht: Schönheitsgefühl. Dieses Gefühl gilt gegenwärtig als fad und daher als unmodern. „Nitimur in vetitum semper" können die heut modernen Künstler mit Horaz sagen und übersetzen: Wir streben immer nach dem verboten Häßlichen. Der ursprüngliche Trieb des Menschen jedoch geht, wenn man Plato glauben darf, nach dem Wahren und Schönen, und so wird man Kampf gewiß noch einmal darum schätzen, weil er in einer Zeit, in der man das Häßlichste für schön hielt, nach dem Schönen und zugleich nach dem Wahren strebte. Denn das ist bezeichnend für ihn: Er sucht nicht die gemachte, die süße Schönheit, die

Abb. 97. Türkin. 1918. (Zu Seite 98.)

für den geschmackvollen Menschen unerträglich ist, sondern die Schönheit in der Wahrheit. Er ist Realist, nicht Idealist. Nur die an das Naturwahre gebundene Schönheit überdauert alle Zeiten. Darum bleibt die milesische Venus ewig schön, darum wird Hendrikje Stoffels ewig bewundert bleiben und Feuerbachs Nanna unsterblich sein. Gewiß gibt es ein beau du laid; aber die Schönheit des Häßlichen sichtbar zu machen ist nur ganz wenigen gelungen. Unter den Händen des Götterlieblings wird auch das Alltäglichste schön. Den armseligen Handlangern der Kunst jedoch, denen, die sich immer an Vorbilder halten müssen, gelingt solches Wunder nicht. Sie machen das Häßliche noch häßlicher, das Gewöhnliche noch gewöhnlicher, das Ungestalte noch ungestalter als es in Wirklichkeit ist. Weil Cézanne schlecht zeichnete, gibt es für seine Nachahmer überhaupt keine sichere Form, kein Gesetz der Perspektive mehr, weil van Gogh einen leidenschaftlichen, jedoch nicht gerade schönen malerischen Vortrag hatte, können seine Nachtreter sich nicht impressionistisch wild genug gebärden, und weil die gotischen Maler und Bildhauer nicht genügende Kenntnisse von der menschlichen Gestalt besaßen, glauben die modernen Gotiker sie mit anatomischen Unmöglichkeiten übertrumpfen zu müssen. Damit wird der Kunst natürlich nicht genützt, sondern geschadet. Denn, wenn die Malerei eine höhere Aufgabe hat als die, die Menschheit zu belustigen und zu unterhalten, so kann es nur die sein, die unfaßbare, weil unendliche Schönheit des Wirklichen nach allen Richtungen hin sichtbar zu machen. Jedes Jahrhundert hat an dem gleichen Gegenstande andere Schönheiten zu entdecken gewußt. Ein Beweis für die Relativität des Begriffes Schönheit, nicht gegen die hier geäußerte Ansicht über die Aufgabe der Kunst. Dinge, die Anspruch darauf machen, für Kunstäußerungen genommen zu werden, in denen aber auch nicht mehr eine Spur von der Schönheit des Wirklichen, der natürlichen Form oder Farbe steckt, — und das gilt leider von den meisten „Schöpfungen" der neuesten Richtungen — mögen eine gewisse Zeitlang ein gewisses Publikum befriedigen, Kunstwerke, die auch die Bewunderung späterer Jahrhunderte finden, sind sie auf keinen Fall. Was die großen Kunstwerke aller Zeiten miteinander verbindet, ist ihr Gehalt an Naturwahrheit, an empfundener Naturschönheit. Eine altägyptische Tierplastik steht da würdig neben dem Hermes des Praxiteles, eine gotische Madonna neben Raffaels Sixtina, Rembrandts Judenbraut neben Tizians Bella, Dürers Marienleben neben Hokusais Fuji-Folge und so fort. Bewußte Verzerrungen aber des Wirklichen, des in der Natur Schönen haben keine Zukunft, weil die Kunsthieroglyphe, die ohne Bezug zu der allen Menschen verständlichen Sprache der Wirklichkeit ist, der Nachwelt einfach unverständlich bleibt und deshalb von ihr verworfen wird. Daß es sich nicht um eine Hypothese handelt, beweist der Inhalt der großen Museen. Wo findet man in ihnen die Schöpfungen entgleister, der Naturwahrheit ganz abgekehrter Künstler, die es sicherlich zu allen Zeiten gegeben hat? Kampfs Zeichnungen von ausruhenden Arbeitern (Abb. 40 u. 41), sein gemalter „Stromer" (Abb. 58) mögen vielleicht ästhetisch empfindenden Gemütern nicht zusagen, aber sie sind voll von gut beobachteter Natur und mit vollendeter Kunst gegeben. Sie sind nicht Dokumente einer Laune, sondern einer bestimmten Zeit, und darauf beruht ihr Wert für die Gegenwart sowohl als für die Zukunft. Und was ihr größter Vorzug ist: Sie sind frei von jeder gesuchten Originalität,

Abb 98. Israelitische Schule. 1916. Köln, Sammlung Heinrich Walter. (Zu Seite 96.)

also fern jener Verirrung, die die Leistungen vieler Maler der Gegenwart völlig ungenießbar macht.

Originalität besteht keineswegs darin, daß man sich verschroben gebärdet und etwas hervorbringt, das bisher noch nicht vorhanden war, sondern daß man sich in einer natürlichen Sprache möglichst verständlich äußert und doch den Eindruck erweckt, daß man ein besonders gearteter Mensch ist. Rembrandt unterscheidet sich von Dürer nicht dadurch, daß er der Natur Gewalt antat, sie in Verzerrung wiedergab, sondern dadurch, daß er eine neue Schönheit in ihr fand,

die Dürer noch nicht wahrgenommen hatte. Hielt es Velazquez für nötig, die Natur umzufrisieren, damit er als Maler bemerkt wurde? Haben Menzel und Manet, Leibl und Courbet die Wirklichkeit gefälscht und sind sie dadurch zu ihrem Ruhm gekommen? Die stärkste Originalität besteht darin, daß man etwas Vorzügliches leistet, daß man zeigt, man sei ein ebenso guter Handwerker, wie die Meister, die vorher da waren, man könne alles, was sie gekonnt hatten, und sei nur in der oder jener Richtung ein anderer als sie, weil Anschauungen, Zeiten und Menschen sich mählich gewandelt. Bekanntlich ist es sehr viel leichter, irgend etwas Verrücktes hervorzubringen als eine anständige Arbeitsleistung. Wenn Goethe den Ausspruch tat: „Das Werk eines großen Meisters ist in jedem Zustande fertig", so hat er damit sagen wollen, daß die Arbeit eines großen Künstlers, in welchem Zustande der Vollendung sie auch immer sich befände, doch immer so weit fertig oder abgeschlossen sei, daß man den ganzen Umfang seiner Meisterschaft und seiner Absichten darin erkennen könne. Man sehe die Zeichnungen Rembrandts zu seinen Bildideen, sehe Leibls Skizzen zu seiner „Tischgesellschaft" oder Kampfs Skizze zur „Kreuzigung", ob darin nicht alles steckt, was diese Künstler als Meister erscheinen läßt! Das Werk eines unbedeutenden Künstlers ist — und darin liegt der Unterschied — in unfertigem Zustande am unerträglichsten, weil es seinen Mangel an Talent verrät und nicht einmal einen Ersatz dafür in der geleisteten Arbeit bietet. Denn Kunst in jeder Form ist letzten Endes veredeltes, vergeistigtes Handwerk, und wenn sie sinkt, d. h. wenn der gestaltende Geist seine Kraft verliert, wird bei denen, die etwas gelernt haben, immer noch ihr gutes Handwerk eine gewisse Achtung abnötigen. Aber wo gibt es etwas zu bewundern, wenn weder gestaltender Geist, noch anständiges Handwerk in einer unfertigen Arbeit zu entdecken sind?

Bei einer so produktiven Natur wie Kampf war es ausgeschlossen, aller seiner Schöpfungen hier zu gedenken. Es sind nur die erwähnt und eingehender besprochen worden, die bezeichnend für das Wesen seiner Kunst und die Art seiner Entwicklung sind. Selbstverständlich ist die Auswahl nicht unter dem Gesichtswinkel erfolgt, den Künstler wichtiger und bedeutender erscheinen zu lassen als er in Wirklichkeit ist. Gehören doch die Schwächen eines Künstlers ebenso notwendig zum Bilde seiner Persönlichkeit wie seine Vorzüge, und es ist hier nicht versäumt worden, auf gewisse Mängel mancher seiner Leistungen hinzuweisen. Das glänzende Handwerk, über das Kampf verfügt, hat ihn gelegentlich verleitet, Dinge anzugreifen, die abseits seiner besonderen Begabung lagen, aber selbst in solchen Arbeiten wird man immer noch Vorzüge entdecken, die erkennen lassen, daß sie Äußerungen eines starken Talents sind.

Wenn man Kampfs Lebenswerk in seiner Gesamtheit überschaut, hat man zunächst den Eindruck einer Bewegung nach zwei Seiten. Man ist versucht, den Realisten Kampf von dem Monumentalmaler Kampf zu trennen. Ebensogut dürfte man jedoch zwischen dem Raffael, der Leo X. und den Castiglione malte, unterscheiden und dem Schöpfer der Vatikanischen Stanzen. Im letzten Grunde sind die Monumentalbilder des unsterblichen Urbinaten und ebenso die Kampfs

Abb. 99. Oratorium. 1918. Berlin, Sammlung Waldow. (Zu Seite 97.)

auf dem gleichen Stamm gewachsen wie ihre Staffeleibilder: aus einem ganz starken Wirklichkeitsgefühl. In ihren Wandbildern ist dieses einfach einer Sublimierung unterzogen worden. Sie gaben darin nur das Wesentliche des Wirklichen, nicht, wie bei den Tafelbildern, zugleich das Zufällige und Veränderliche. Selbstverständlich ist ein Vergleich der beiden Künstler nicht beabsichtigt; denn daß Kampf kein Raffael ist, braucht hier nicht erst auseinandergesetzt zu werden. Es hätte vielleicht besser Menzel mit dem Künstler in Parallele gestellt werden können, wenn Menzel Freskogemälde geschaffen hätte. Immerhin wird man gerade bei

Abb. 100. Ecce homo! 1917. (Zu Seite 97.)

den Jugendwerken des Malers Friedrichs d. Gr. eine gewisse Monumentalität des Ausdrucks nicht übersehen dürfen.

Es kann Kampf nicht ganz leicht geworden sein, nach der monumentalen Seite sich zu entwickeln. Wer mit einer getreuen Wiedergabe der Natur beginnt, hat entschieden große Anstrengungen zu machen, diese in eine vereinfachte Form zu überführen. Daß Kampf von seiner „Letzten Aussage" und seinem „Spanischen Volksfest" zu den Aachener Fresken, von dem „General Jourdan und den

Abb. 101. Ausschnitt aus dem Wandbild am Berliner Dom. (Zu Seite 98.)

Aachener Bürgern" zu seinem Fichtebild gelangen konnte, bezeugt besser als alle ästhetischen Untersuchungen und Darlegungen, daß er mehr als nur ein Maler, nämlich ein schöpferischer Geist ist. Was hätte ihm alles Erlernte genützt, wenn er ohne diese besondere Gabe gewesen wäre! Denn wie niemand dadurch zum Dichter wird, daß er die Grammatik und Prosodie einer Sprache beherrscht, ebensowenig wird ein Maler dadurch zum gestaltenden Künstler, daß er Form und Farbe bis ins letzte beherrscht. Hierzu ist ein gewisses dichterisches Vermögen unentbehrlich. Ein Etwas davon muß sogar jeder Bildnis- und Landschaftsmaler

besitzen, wenn er zu den besseren seines Faches gezählt werden soll. Kampf muß von vornherein Gefühl dafür gehabt haben, daß er alles erlernen müsse, um das letzte Ziel der Kunst zu erreichen, nämlich seinen inneren Vorstellungen Gestalt zu verleihen. Nach dieser Richtung hin wirkt er also eigentlich wie ein Idealist. Daß er ein solcher im üblen Sinne des Wortes indessen nicht wurde, davor bewahrte ihn eine gewisse naturalistische Neigung, und was er schließlich schuf, stammt daher nicht allein aus seiner Einbildungskraft, sondern auch und sogar im wesentlichen aus seiner immer lebhaft tätigen Beobachtungsgabe.

Man tut sehr unrecht, eine Erscheinung wie Kampf an den Künstlern zu messen, deren Bedeutung und Verdienst allein darin besteht, die Malerei als solche wieder auf eine höhere Stufe gebracht zu haben. Er hielt sich nicht mit Erfindungen dieser Art auf, weil es ihm wichtiger schien, mit dem, was er wußte und konnte, etwas auszudrücken. Er tat, was die meisten großen Künstler getan haben, deren Lebenswerk heute bewundert wird, er benutzte die Avantagen seiner Zeit, um seine Ideen von Kunst in sichtbare Werke umzusetzen. Haben sich Meister wie Veronese, Dürer, Holbein, Franz Krüger, Rethel, Feuerbach und Klinger anders verhalten? Die Malerei war ihnen eben Mittel zum Zweck, und so originell auch Rembrandt als Maler schlechtweg ist — er wollte mehr sein und war es auch. Die Gegenwart steht Kampf nicht objektiv genug gegenüber, weil er, ohne die Pfaueneitelkeit gewisser anderer Maler, gar nicht daran denkt, sich als Champion der deutschen Malerei aufzuspielen, sich selbst als solcher öffentlich anerkennend auf die Backen zu klopfen. Eine spätere Zeit wird feststellen, daß er besseres konnte, als „morceaux" für reiche Sammler zu malen, nämlich, daß er eine Kraft war, die aus den Bausteinen, die kleinere Geister formten, stolze Bauten aufzurichten vermochte, die weithin sichtbar bleiben werden. Gewiß finden sich in dem reichen Lebenswerk Kampfs Arbeiten, von denen man den Eindruck empfängt, daß sie invita Minerva entstanden sind; aber welcher stark produzierende Künstler ist ohne solche? Man betrachte doch nur kritisch die Gesamtheit der Leistungen von Liebermann, Corinth, Slevogt, Trübner, Cézanne, van Gogh, Anders Zorn und anderen heute am meisten genannten Malern! Es ist manches darunter, an dem die Signatur des betreffenden Meisters das wertvollste ist. Es fällt indessen niemanden ein, jene Künstler auf Grund solcher verunglückten Arbeiten gleich für minderwertig zu erklären. Was Kampf vor fast allen an der Spitze der Modernität marschierenden Größen des Kunsthandels auszeichnet, ist, daß er, der so viele glänzend komponierte Schöpfungen hervorgebracht hat, durchaus kein Kompositionsschema hat. Er empfängt das Gesetz der Anordnung in seinen Bildern ersichtlich immer von dem darzustellenden Gegenstande. Man kann vielleicht sagen, sein „Choral von Leuthen", „Professor Steffens", das „Kevelaerbild" und einige andere seiner Schöpfungen seien ungeschickt komponiert; aber die Komposition ist in jedem Falle selbständig. Kampf ist offenbar immer klar über das, was er machen will, noch ehe er den Pinsel zum ersten Strich ansetzt, und darum wirken seine Arbeiten überzeugend und allgemein verständlich. Wer seine Ideen so klar zu gestalten weiß, kommt naturgemäß zuweilen in den Verdacht, temperamentlos zu sein, wenigstens in heutiger Zeit. Die Renaissance dachte über diesen Punkt vernünftiger, sonst hätte sie auch Carpaccio, Mantegna, Raffael und

Abb. 102. Wandbild. 1920. Temperakarton zum Mosaik für den Berliner Dom. (Zu Seite 98.)

Abb. 103. Trauernde. Bildwerk 1922. (Zu Seite 102.)

Giorgione den Vorwurf der Temperamentlosigkeit machen müssen. Das Temperament besteht doch nicht darin, daß man ein figurenreiches Bild ohne alle inneren und äußeren Vorbereitungen in Angriff nimmt und einfach darauf losmalt. Daß Kampf das auch vermöchte, wenn er will, und zwar besser als die meisten als temperamentvoll geltenden Maler, beweist wohl am deutlichsten seine „Verkündigung". Es kann freilich nicht jeder ein Tintoretto oder Tiepolo sein, die große Wandflächen mit ihrer Malerei förmlich stürmten. Auch Kampf vermag das nicht; aber er besitzt die seltene Fähigkeit, Naturstudien sinngemäß für die Ausführung seiner Monumentalbilder zu verwenden, und er verfügt über den der heutigen Künstlergeneration mit ganz wenigen Ausnahmen völlig verlorengegangenen langen Atem, der ihm erlaubt, seine großen Kompositionen bis ins letzte zu vollenden. Für ihn gibt es noch einen Unterschied zwischen Skizze, Naturstudie und Bild, weil er fest in der Tradition steht und weiß, daß eine anständige künstlerische Arbeit zu jeder Zeit geschätzt wird. Er zählt nicht zu den sogenannten „Bahnbrechern", aber ganz bestimmt zu den für die Kunst ganz unentbehrlichen und sehr wichtigen Erscheinungen, in deren Werken die Errungenschaften der Zeit zusammengefaßt und in klarer Erkenntnis angewendet sind. Und soweit unermüdlicher Fleiß ein Kennzeichen des Genies ist, hat Kampf entschieden etwas Genialisches. Ihm fehlt indessen die Zwanglosigkeit, die der allgemeinen Vorstellung nach zum Genie gehört. Er läßt sich freilich nur darum niemals gehen, weil er überzeugt ist, daß Talent verpflichtet, und weil er als Lehrer sich daran gewöhnt hat, vorbildlich zu wirken.

Abb. 104. Christus. 1922. (Zu Seite 99.)

Forscht man nach dem inneren, geistigen Zusammenhange von Kampfs äußerlich so verschieden gearteten Schöpfungen, so wird man finden, daß ihm als höchstes Ziel vorgeschwebt, den Menschen in seinen Empfindungs- und Lebensäußerungen so vollkommen wie möglich zu erfassen, und daß er dabei mehr psychologische Feinheiten offenbart hat als gewöhnlich bemerkt wird. Es war ein Glück für ihn, daß er mit Porträtaufträgen verhältnismäßig selten bedacht worden ist; denn

dadurch erhielt er sich den unbefangenen Blick für das eigentlich Menschliche. Als Menschenschilderer kennt er keine Konvention, und daher weiß er, wie Frans Hals, Rembrandt und Velazquez aus jeder, auch der unbedeutendsten Person, ein interessantes Individuum zu machen von dem Sterbenden in der „Letzten Aussage" bis zu dem „Bauhandwerker", von den singenden Grenadieren im „Choral von Leuthen" bis zu den Zuhörern auf seinem Fichtebilde. Und als Menschenschilderer ist er immer gründlicher geworden. Die Übertreibungen seelischer Belebtheit, zu denen zu Beginn seiner Tätigkeit das Vorbild Ed. von Gebhardts verführte, sind mehr und mehr aus seinen Bildern verschwunden und in den Schöpfungen der letzten Jahre überhaupt nicht mehr festzustellen. Dennoch ist man vor seinen Gemälden niemals darüber in Zweifel, daß der Mensch ihm ein wertvolleres künstlerisches Objekt ist als etwa ein Baum, ein Möbel oder ein Stück Architektur. Nicht, daß er dergleichen weniger gut gemalt gibt als andere Künstler; aber es sind ihm doch Nebensächlichkeiten im Vergleich zu den in seinen Bildern erscheinenden Menschen. Selbst wo er den Gemütszustand von Menschen stark betont hat, wie in dem Steffensbilde oder beim „Abschied", hält er sich doch fern jeder Karikatur. Auch sein „Stromer" ist keine solche. Des Dichters Mahnung an die Künstler: „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben — bewahret sie" hat ihn auch bei seinen Arbeiterbildern geleitet. Er sieht in dem Arbeiter nicht den geknechteten, sondern den frei, mit Stolz und Bewußtsein seine Pflicht erfüllenden Menschen. Er gibt ihn in seiner Tätigkeit mit nicht geringerer Liebe wieder als er etwa Friedrich d. Gr. und seine Generale schildert. Er denkt gar nicht daran, verkommene Arbeitergestalten zu malen, wie man ihnen auf den Bildern anderer häufig begegnet, weil er weiß, daß es in anderen Ständen genau so unerfreuliche Erscheinungen gibt. Das sind seiner Überzeugung nach indessen keine Objekte für die Kunst, weil es deren Aufgabe gar nicht ist, die Menschen abzustoßen, sondern sie zu erheben. Darum fälscht er die Wirklichkeit noch längst nicht. Kunst ist für den geschmackvollen Maler Wahl, nicht nur was die Farbenzusammenstellung, sondern auch was den Gegenstand betrifft. Auch ist sie nicht dazu da, die Menschen zu verhetzen, sondern sie in Bewunderung für die Schönheit des Wirklichen zu vereinen. Kunst — wenn sie überhaupt etwas soll — soll die Menschheit zum Genuß des Schönen, sei

Abb. 105. Bathseba. 1921. (Zu Seite 101.)

Abb. 106. Hirtin. 1921. (Zu Seite 101.)

es sinnlicher, sei es moralischer Natur erziehen oder doch anleiten. In diesem Sinne haben alle großen Meister Kunst gemacht. Nur aus der in den letzten Jahren gewaltsam herbeigeführten Verwirrung aller Kunstbegriffe ist es zu erklären, daß das vergessen wurde.

Das Volk hat ein sehr feines Gefühl dafür, welche Aufgabe der Kunst für die Erziehung des Menschengeschlechts zugefallen, und daß man von gewisser Seite bestrebt ist, es in dieser Hinsicht zu betölpeln, indem man ihm allerlei Dinge als Kunstleistungen aufzuschwatzen sucht, die mit Kunst nichts zu tun haben, die weder seine Kenntnisse von der Erscheinungswelt bereichern, noch ihm ein seelisches Erlebnis verschaffen. Es lehnt den expressionistischen, kubistischen und futuristischen Blödsinn genau so heftig ab wie die L'Art pour l'Art-Kunst, mit der es nichts anzufangen wußte, weil sie seine Bedürfnisse in keiner Richtung befriedigte. Einen Maler wie Kampf aber versteht selbst der Unerfahrene zu würdigen, weil ihm seine künstlerische Sprache verständlich klingt, weil er sieht, daß in dessen Bildern von Erscheinungen die Rede ist, die er kennt, und weil er fühlt, daß dieser Künstler sachlich, ernsthaft und ein sorgfältiger Arbeiter ist, also ein Mensch seiner Art, nicht ein überspannter Phantast und Theoretiker. Das Volk empfindet auch, daß dieser ihm sympathische Zug in Kampfs Kunst nicht Absicht, sondern Natur ist, daß der Maler in seinen Schöpfungen sich ganz so gibt, wie er ist. Nur wenigen Künstlern ist solche Wirkung beschieden. Kein Wunder daher, daß Kampf einer ganzen Reihe seiner Kollegen höchst unbequem ist. Man

soll sich nur nicht beirren lassen: Eine so einfach wirkende Kunst ist sehr viel schwieriger zu machen als eine mit allen möglichen und unmöglichen Mitteln arbeitende. Auch ist es sehr viel leichter, Menschen rein gegenständlich abzumalen als ihnen Seele und Ausdruck zu geben. Selbst der gewandteste Impressionist würde bei einem Bildthema, wie „Wir treten zum Beten" vollständig versagen. Und ob er das Reinmalerische der Darstellung so fein herausbrächte, wie Kampf, ist mindestens fraglich. Ob malerische Originalität wirklich so wichtig ist, wie von gewisser Seite immer wieder versichert wird? Ist Raffaels Sixtina nach der malerischen Seite eine sehr merkwürdige Leistung? Ist der jüngere Holbein gerade als Maler besonders eigenartig? Oder Feuerbach? Sind es nicht vielmehr die Persönlichkeiten, die hinter den Werken stehen, die deren Wert bestimmen? Sicherlich war Whistler als Maler eine sehr interessante Erscheinung; aber von seinen vielen Bildnissen werden nur zwei dauernd geschätzt werden: Das Porträt seiner Mutter und das Carlyles, nicht weil sie besser gemalt sind, sondern weil die dargestellten Menschen als Persönlichkeiten fesseln. Kampf aber weiß auch aus unbedeutenden Menschen etwas zu machen, ihnen etwas Anziehendes zu geben, obgleich er als Maler gewiß nicht so originell ist wie Whistler. Das Entscheidende bleibt letzten Endes die Persönlichkeit des Künstlers, sein menschlicher Wert. Rembrandt hat Schüler besessen, die als Maler ihm ebenbürtig waren, — als Mensch überragt er sie alle. Dem Maler Trübner reicht Hans Thoma nicht das Wasser; dennoch ist Thomas Bildern eine größere Wirkung, auch für die Zukunft, sicher, weil die in ihnen sich offenbarende Seele die reichere ist. Über das Gemüt in der Kunst sind genug Witze gemacht worden; aber hat die deutsche Kunst in ihrem Gemütsinhalt nicht gerade ihre Stärke? Man braucht nur an die Schöpfungen von Dürer, Cranach, Altdorfer, Schwind, Spitzweg und Ludwig Richter zu erinnern, um Beweise dafür zu haben. Oder was entzückt an den Bildern von Rud. Jordan, Vautier, Knaus, Burger oder Ed. Meyerheim? Nicht bei allen die gute Malerei, wohl aber bei fast jedem ihrer Werke die treu beobachtete Wirklichkeit und das, was vom deutschen Empfindungsleben gegeben wird.

Auch in Kampfs Schöpfungen spielt das Empfindungsleben, das Gemüt eine entscheidende Rolle. Wohl ist er zurückhaltender in seinen Äußerungen als die genannten Maler; er erzählt weniger und geht dem eigentlich Rührenden aus dem Wege; doch das liegt weniger an ihm als im Wesen der Zeit. Der moderne Mensch vermeidet die Empfindsamkeit; er ist sachlicher und hütet sich, weich zu erscheinen; aber daß hinter Kampfs Bildern ein empfindender, gemütvoller Mensch steht, offenbart sich in vielen Zügen, die eine unendlich feine Beobachtung verraten. Man sehe auf dem Bilde „Volksopfer" (Abb. 13) das Kind, das seine Sparbüchse mit einem Ausdruck dem Einnehmer hinhält, als erwartete es, daß der sein Opfer zurückweise, oder das junge Paar im Hintergrunde mit der so zögernd ihren Ring abstreifenden Frau. Man sehe, wie er in seinem Fichtebild (Abb. 85) die in den Frauengemütern erwachende Erkenntnis und aufflammende Begeisterung zum Ausdruck bringt, oder wie er in dem „Ostergottesdienst in den Höhlen von Soissons" (Abb. 93) im Antlitz des vorn stehenden vollbärtigen blonden Kriegers die Gefühle eines nach Hause und an seine Lieben daheim denkenden Familienvaters schildert. In früheren Zeiten behandelten die Maler solche Dinge aus-

Abb. 107. Bildnis. 1922. (Zu Seite 102.)

führlicher, weil es ihre Absicht war, zu rühren oder zu erschüttern. Das will der Künstler von heute nicht. Ihm steht die Wahrheit seiner Darstellung höher als die Wirkung auf das Publikum. Darf man ihn deshalb kühl schelten? Gewiß nicht, man sollte vielmehr anerkennen, daß er seine Kunst mit feineren Mitteln betreibt.

Und noch etwas Verbindendes, Gemeinsames gibt es in Kampfs Bildern: die große Auffassung. Er schenkt sich nicht die sorgsame Wiedergabe aller möglichen Einzelheiten und Kleinigkeiten; seine Bilder sind durchgeführt bis in den letzten Winkel; aber er erstrebt eine einfache, ruhige Linienführung, der alles untergeordnet wird. Das gibt ihnen eine Prägung, die sie unvergeßlich und ausdrucksvoll macht. Vielleicht ist das ein Erbstück aus der Düsseldorfer Schule von

Cornelius und Rethel her; aber es fällt offenbar nur den Erwählten zu, denen, die fähig sind, groß zu fühlen. Es ist unmöglich, aus den Wiedergaben Kampfscher Bilder Schlüsse auf ihren Umfang zu ziehen. Gewöhnlich überschätzt man diesen, wie man auch Raffaels „Vision des Ezechiel" so lange für ein großes Gemälde hält, bis man einmal vor dem Original gestanden hat, fast erschrocken über seine Kleinheit. So könnte man glauben, daß die „Verkündigung" (Abb. 55), „Die Tänzerin Ruth St. Denis" (Abb. 74), das Bild „Wir treten zum Beten..." (Abb. 94) oder „Vor dem Theater" (Abb. 26) ebenso groß seien wie die „Ansprache Friedrichs d. Gr. an seine Generale" (Abb. 19) oder die „Kreuzigung" (Abb. 21) und das „Oratorium" (Abb. 99) in den Maßen der „Theaterloge" (Abb. 48) oder der „Schwestern" (Abb. 50) gehalten wären. Ein vollkommener Irrtum, es sind ausnahmlos kleinere Bilder, die hier in Vergleich zu recht umfangreichen gestellt wurden. Man kann sagen: Kampf strebt fast in jedem Falle nach monumentaler Wirkung. Aber was nützt solches Streben, wenn der Künstler eine kleine Seele ist, wenn er unfähig ist, groß zu empfinden die Wirklichkeit wie die Gebilde seiner Phantasie? Man hat Sinn für Monumentalität oder hat ihn nicht, man ist aus sich heraus ein Meister oder ist es nicht. Es gibt Dinge, die sich weder lehren noch lernen lassen. Viele Schüler haben zu Füßen Peter Janßens und Ed. von Gebhardts gesessen, viele von ihnen haben die großen Meister der Vergangenheit und mit heißem Bemühen die Werke der am meisten bewunderten Maler des Auslandes studiert oder gar Pariser Malschulen besucht — keiner ist zu der Höhe Kampfs gelangt. Andere haben vielleicht ebenso fleißig gearbeitet wie er; aber er hatte von Natur eine seltene Begabung, er war ein Erwählter und ist ein Meister geworden, der das reiche Erbe der deutschen Kunst aus Überzeugung und mit Eifer und Erfolg mehrt. Sein Volk darf um so stolzer auf ihn sein, weil er zu den wenigen Malern der Gegenwart gehört, die nicht mit der Kunst des Erbfeindes liebäugeln, und weil sich in seinen Schöpfungen die schönsten deutschen Tugenden spiegeln: Männliche Festigkeit, Liebe zur Wahrheit und zum Vaterlande, Treue gegen sein Volk und gegen sich selbst, sittliches Empfinden, Ehrfurcht vor dem Ehrwürdigen und ein nie zu stillendes Streben nach dem Unerreichlichen.

Verzeichnis der Abbildungen

Abb.		Seite
1.	Inder . . . Farbiges Titelbild	
2.	Die letzte Ausfage	1
3.	Aktstudie	2
4.	Der Choral von Leuthen	3
5.	Studienkopf	4
6.	„Bon soir, Messieurs!“ Die Begegnung Friedrichs des Großen mit österreichischen Offizieren nach der Schlacht von Leuthen am Abend des 5. Dezember 1757 im Schlosse zu Lissa	5
7.	Aufbahrung der Leiche Kaiser Wilhelms I. im Dom zu Berlin . .	7
8.	Fischerhafen in Altona. Farbiges Einschaltbild . . . . . zw.	8/9
9.	Todeskuß	9
10.	Prof. Steffens begeistert in Breslau im Jahre 1813 zur Volkserhebung	10
11.	Einsegnung Freiwilliger im Jahre 1813	11
12.	Studie zu dem Gemälde „Volksopfer 1812“	12
13.	Volksopfer 1812	13
14.	Der Kenner	15
15.	Volksfest in San Isidore. Farbiges Einschaltbild . . . . . zw.	16 17
16.	Stiergefecht	17
17.	Studientöpfe zur Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale	18
18.	Studien zur Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale .	18
19.	Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale bei Koeben. . .	19
20.	„Mit Mann und Roß und Wagen hat sie der Herr geschlagen“ . .	21
21.	Skizze zu dem Gemälde „Die Kreuzigung“	22
22.	Christus	23
23.	An den Hallen in Paris. Farbiges Einschaltbild . . . . . zw.	24 25
24.	Die Apfelsammlerin	25
25.	Vor dem Gnadenbilde von Kevelaer	26
26.	Vor dem Theater	27
27.	Dorfflirt	28
28.	Abschied	29
29.	Feierabend	30
30.	Ölstudie zum „Walzwerk“	31
31.	Ölstudie zum „Walzwerk“	31
32.	Studie zur Zirkusreiterin. Farbiges Einschaltbild . . . . . zw.	32 33
33.	Spreeschiffer	33
34.	Ernte	34
35.	Walzwerk	35
36.	Kinderfürsorge	36
37.	Altersfürsorge	37
38.	Deutsche Mönche verbreiten das Christentum in Polen	39
39.	Zeichnender Knabe. Farbiges Einschaltbild . . . . . zw.	40 41
40.	Federskizze	41
41.	Federzeichnung	41
42.	Lachender Philosoph	42
43.	Friedrich der Große nach der Rückkehr aus dem Siebenjährigen Kriege in der Schloßkapelle zu Charlottenburg	43
44.	Federskizze	44
45.	Studie	44
46.	Spielpause	45
47.	Studie zur Theaterloge	46
48.	In der Loge	47
49.	Studie	48
50.	Die Schwestern	49
51.	Studienzeichnung zum Gemälde „Die Schwestern“	50
52	Studienzeichnung	51
53.	Studie zum Magdeburger Freskogemälde	52
54.	Am Teetisch	53
55.	Verkündigung	55
56.	Studie	56
57.	Knabenbildnis. Farbiges Einschaltbild . . . . . zw.	56 57
58.	Studie eines Stromers	57
59.	Der Artist	58
60.	Aachener Bürger bitten General Jourdan um Schonung der Stadt	59
61.	Otto I. und Edith betreiben die Befestigung von Magdeburg . .	60
62.	Otto I. und Adelheid nehmen Abschied vom Grabe Ediths . . .	61
63.	Studie für das Mittelbild des Magdeburger Museums	62
64.	Otto I. zieht als Sieger über die Slawen und Wenden in Magdeburg ein	63
65.	Erinnerung an Antwerpen. Farbiges Einschaltbild. . . . zw.	64 65
66.	Studie für Magdeburg	65
67.	Herrenbildnis	66
68.	Spanische Tänzerin	67
69.	Vor der Hufschmiede	68
70.	Das störrische Pferd	69
71.	Generalleutnant von Lochow . . .	70
72.	„Nutrimentum spiritus“	71
73.	Spanierin. Farb. Einschaltbild zw.	72 73
74.	Die Tänzerin Ruth St. Denis . .	73
75.	Aktstudie	74
76.	Rennfahrer	75
77.	Des Künstlers Sohn Otto	77

Abb.		Seite
78.	Selbstbildnis des Künstlers vom Jahre 1912	77
79.	Hirten in der Campagna	78
80.	Erinnerung an Antwerpen	79
81.	Schwarz und Rosa. Farbiges Einschaltbild	zw. 80/81
82.	Der Bauarbeiter	81
83.	Skizze zum Festsaalbilde der Berliner Universität	82
84.	Erziehung der Jugend	83
85.	Fichte redet zur deutschen Nation	85
86.	Ausschnitt aus dem Wandgemälde „Fichte redet zur deutschen Nation"	86
87.	Ausschnitt aus dem Wandgemälde „Fichte redet zur deutschen Nation"	87
88.	Ausschnitt aus dem Wandgemälde „Fichte redet zur deutschen Nation"	87
89.	Pro patria. Farb. Einschaltbild	zw. 88/89
90.	Johann Gottlieb Fichte	91
91.	Walzwerk	93
92.	Kampf auf der Brücke	95
93.	Ostergottesdienst in den Höhlen von Soissons. Farb. Einschaltbild	zw. 96/97
94.	„Wir treten zum Beten vor Gott, den Gerechten ..."	99
95.	Alarm	100
96.	Granateneinschlag	101
97.	Türkin	103
98.	Israelitische Schule	105
99.	Oratorium	107
100.	Ecce homo!	108
101.	Ausschnitt aus dem Wandbild am Berliner Dom	109
102.	Wandbild am Berliner Dom	111
103.	Trauernde	112
104.	Christus	113
105.	Bathseba	114
106.	Hirtin	115
107.	Bildnis	117

1907 4

BINDING SECT. OCT 1 - 1970

ND
588
K15R6

Rosenhagen, Hans
Arthur Kampf

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY